ALFREDO CASELLA

21 + 26

BIBLIOTECA
GUIDO M. GATTI

AVGVSTEA

ROMA — MILANO

MCMXXXI

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA
ALLA CASA EDITRICE " AUGUSTEA „

I diritti di traduzione e riproduzione sono riservati per tutti i paesi, compresi la Svezia, la Norvegia e l'Olanda

(Printed in Italy)

A Fernando Liuzzi,
per alta stima d'arte,
e per affettuosa amicizia.

A. C., 1931/IX.

PROEMIO

CONTRARIAMENTE all'uso classico, la « morale » precede qui il libro.

Ritengo infatti indispensabile che il lettore — prima di addentrarsi in questa « oscura selva » di idee, di polemiche, di contraddizioni talora — sia preparato da un solido proemio a comprendere le idee rappresentate dagli scritti qui appresso raccolti.

L'Autore di questo libro conta oggi 47 primavere, essendo nato l'anno della morte di Wagner. È noto che, dopo aver fatto i primi studi a Torino, fui condotto a Parigi a scopo di perfezionarmi, e che rimasi — bene o male — abitante della capitale francese per circa diciannove anni. Non è agevole cosa l'immaginare oggi quale fosse lo stato dell'insegnamento musicale italiano trentacinque anni fa. Basti il dire che i

miei genitori decisero l'esodo a Parigi dietro consiglio di due direttori di conservatorio italiani: Bazzini e Martucci!

Al conservatorio di Parigi fui alunno – per l'armonia — di Xavier Leroux. Questi mi insegnò così bene i dogmi scolastici che dovetti faticare poi per oltre dieci anni a fine di sbarazzarmi di tutto il gigantesco bagaglio di regole da quel maestro inoculatomi. E debbo certamente all'eccesso degli studi armonistici compiuti (quando mi recai tredicenne a Parigi, già avevo finito col torinese Cravero un corso completo di armonia, che non ottenne però il riconoscimento ufficiale di quel Conservatorio, dimodochè dovetti rifare tutto da capo, persino le triadi consonanti!), quella mia « retorica verticale », durata sino a dieci anni fa.

Giova però aggiungere che avevo avuto la singolare fortuna di nascere in un ambiente eccezionalmente musicale. Mio padre — eccellente violoncellista — eseguiva bisettimanalmente a casa, con tre colleghi, i quartetti per archi di Beethoven, Mozart e Haydn. Avendomi mia madre — discepola di Carlo Rossaro (uno dei primissimi wagneriani nostri) e pure ottima musicista — iniziato al pianoforte sin dall'età di quattro anni, i miei rapidi progressi mi portavano a conoscere quattro anni più tardi i due libri completi del Clavicembalo *di G. S. Bach. Non frequentando mai*

il teatro, non conobbi così per lunghi anni altra arte che quella più classica e severa. Il primo mio contatto colla musica teatrale fu, quando giù undicenne, la mamma mi fece udire — al Vittorio Emanuele di Torino — la Cavalleria rusticana *che poco mi piacque. Mentre invece un anno dopo impazzivo per il* Crepuscolo degli dei, *udito da Toscanini, e che suonavo quasi tutto a memoria.*

Dico tutto questo onde spiegare — insieme alle origini di un difetto (l'esagerazione armonica) — la base profonda di quelle che furono sempre — almeno credo — le migliori mie qualità: la saldezza costruttiva ed il classicismo del pensiero. Sono queste qualità essenzialmente italiane, e debbo una altissima gratitudine ai miei genitori per avermi così sicuramente guidato negli anni della mia prima formazione.

Trovai a Parigi un altro (ottimo) insegnamento: quello di Gabriel Fauré, presso il quale studiai qualche tempo la composizione. Fauré era un meraviglioso maestro, per quanto irregolare ed insofferente di ogni regola burocratica. E molto imparai avvicinando quello spirito così mirabilmente equilibrato e classico, così personale ad un tempo e pur rispettoso dell'originalità latente in certi discepoli. Quando lasciai il conservatorio parigino, ero definitivamente

orientato verso una arte anti-impressionistica, se pur non ancora anti-romantica e sufficientemente epurata armonicamente.

Infatti i miei primi lavori di mole furono due sinfonie. È assai strano però il constatare che — scritte in Francia ed in piena era debussiana — risentono quasi esclusivamente delle influenze straussiana e malheriana. Ciò prova quanto tenaci fossero in me le prime impressioni lasciate dal pensiero austro-germanico, e quanto fossi avverso all'impressionismo, che allora cominciava a dilagar per ogni dove.

Un anno dopo la seconda sinfonia (nel 1909), scrissi Italia. *Ero allora tutto acceso di entusiasmo per Albeniz, e volevo assolutamente realizzare qualcosa di simile in Italia. Nacque dunque — in condizioni ottime di volontà e di eccitazione — quella rapsodia, da principio ignorata per quasi dieci anni, e poi man mano eseguita dalle orchestre di tutto il mondo, comprese perfino (per ultime) quelle italiane. Rimane oggi ancora quella musica un prezioso documento della mia volontà di creare un sinfonismo spiccatamente nazionale, nè — come tentativo del genere — manca di vita nè di colore. Ma i temi popolareschi messi in opera rimangono ancora troppo « inassimilati » dall'animo del compositore, limitandosi ad un carattere di pura*

citazione documentaria, e la tecnica — lungi dall'avverarsi latinamente trasparente — appare tuttora germano-russa, oscillante fra Strauss e Rimski-Korsakof. Notevole solamente la costruzione nettamente, violentemente anti-impressionistica del poema, la quale credo gli abbia, più di ogni altra possibile virtù, consentito di resistere abbastanza bene agli anni.

*In quel medesimo periodo (1908 ed oltre) avveniva un miracolo nel campo teatrale. Apparivano, sbucati dal fondo della misteriosa Russia, Serge de Diaghilef ed i suoi meravigliosi « balli russi ». Non è facile figurarsi — oggi che quello straordinario spettacolo è defunto col suo creatore — che cosa rappresentasse allora un simile avvento, potenziato da danzatori come Nijinski, Bolm e la Karsavina, da un coreografo come Fokine, da pittori come Bakst, Benois e Roerich. Certo è che parve suonata l'ultima ora della già vacillante « opera in musica ». Specialmente poi quando — pei nuovi straordinari mezzi creati ed organizzati da Diaghilef — si svelò improvvisamente in tutta la sua magnificenza il genio di Igor Strawinski, del quale si rappresentarono, in tre successive stagioni, l'*Uccello di fuoco, Petrouchka *ed infine la* Sagra della primavera. *A me dunque, che nutrivo già scarso amore per l'opera teatrale in generale e per quella italiana in*

particolare (la quale conoscevo d'altronde assai male), il nuovo verbo slavo apparve qualcosa come la religione dell'avvenire. Fu così che — in quegli stessi anni e più precisamente nel periodo 1911-12 — mi decisi a scrivere io pure un ballo in due atti, di carattere naturalmente consono allo spettacolo russo, e fu questo il Convento veneziano. *Sotto l'aspetto puramente musicale, costituiva il mio spartito un arduo sforzo verso una musica più trasparente, più latina. Ma se lo spirito di questa musica era talvolta lodevole, rimaneva essa però ancora schiava di un tecnicismo esotico, pieno di influenze eterogenee e contraddittorie, a mezzo del quale non potevo certo ancora afferrare il mio ideale.*

Nel 1913, ostinato sempre nel mio ferreo proposito di creare una musica modernamente italiana, musicai la Notte di maggio *di Carducci per una voce ed orchestra, e ne balzò fuori un lavoro che mi sembra oggi ancora uno dei miei migliori. Per la prima volta, ero giunto a liberarmi completamente dalla vecchia armonia cromatico-romantica, ed a far largo uso di nuovi procedimenti politonali. La prima esecuzione di questa musica a Parigi (Concerts-Colonne, aprile 1914, da me diretta), fece molto chiasso, e si volle battezzarmi scopritore di un cosidetto « contrappunto*

armonico ». *A dir il vero non queste conquiste tecniche — ormai acquisite alla storia — mi interessano oggi in quella composizione, ma sopratutto il suo stile, che era per me assolutamente nuovo, ed il cui raggiungimento segnò una delle più importanti tappe della mia vita artistica. Fu detto — a quei tempi — che questa musica risentisse molto dell'influenza strawinskiana. Oggi però tale soggezione spirituale non si scorge più, e credo di poter onestamente affermare che avrei scritto la stessa* Notte di maggio *anche se non avessi mai udito nè letto le creazioni del grande russo.*

Intanto si cominciava anche a parlare di Schönberg. Strawinski stesso udiva a Berlino il Pierrot lunaire, *se ne dichiarava entusiasta e subiva visibilmente per qualche tempo l'influenza del maestro viennese (che doveva poi più tardi così aspramente rinnegare). Il « credo » tonale — già scosso dal debussismo — subiva ormai un assalto formidabile, e la possibilità di una musica « atonale » si affacciava imperiosamente allo spirito di moltissimi compositori.*

Benchè non pochi critici — sempre avvezzi a maneggiare correntemente vocaboli pericolosi e di cui ignorano persino l'origine etimologica — abbiano ripetutamente affermato la mia « atonalità », debbo qui

dichiarare che — per quanto il gravissimo problema della tonalità abbia più di ogni altro assillato il mio cervello per oltre cinque anni — tuttavia non scrissi mai un pezzo autenticamente atonale. *Avrei potuto riuscirvi, ma lo vietò sempre la mia natura. Però, se il mio vecchio e sicuro istinto di latino ha saputo a quei tempi preservarmi dagli eccessi viennesi, posso nondimeno francamente ammettere di aver considerato per parecchi anni l'atonalità come uno sbocco naturale ed immancabile della intera evoluzione musicale, mentre invece essa non doveva essere in realtà che la suprema convulsione dell'armonia cromatico-romantica. Fu questo un errore di visione, ma di conseguenze limitate ad una certa mia intransigenza teorica ed a taluni risultanti atteggiamenti critici. Nella creazione (la sola cosa che in fondo importava) — il mio istinto atavico, corroborato dalla solidità degli studi compiuti e dalla coltura faticosamente acquisita, mi conservò sulla diritta via.*

Nel 1915 si realizzò una mia antica e carissima aspirazione: il ritorno in patria, e precisamente nella città che sopra tutte desideravo abitare: Roma.

Malgrado l'anormalità del momento politico e la gravità delle vicende belliche, mi accinsi con vivissimo amore al nuovo mio compito. Tornavo in Italia

carico di una forte esperienza « europea » e ben deciso quindi a porre questo bagaglio spirituale alla disposizione del mio paese.

Dopo i primi complimenti di prammatica, cominciai ad incontrare un ambiente in gran parte francamente ostile alla mia azione. Debbo riconoscere d'altronde, che il mio carattere intransigente — aggravato dalle tristissime circostanze — non era davvero quello di un buon diplomatico. Però, l'ambiente nel quale ero piombato mi appariva deplorevolmente provinciale e arretrato. Per un musicista avvezzo da quasi vent'anni alla larga e moderna atmosfera di Parigi, Vienna, Berlino, Mosca, ecc. il riprendere contatto con un paese che a mala pena sopportava Debussy e Strauss, era fare un doloroso passo indietro, tanto più amaro trattandosi della propria nazione, sin dall'adolescenza sognata forte ed audace.

*Mi irrigidii dunque in una aspra e serrata lotta, ed ebbi così a vivere alcuni anni che rimangono per me un ricordo tristissimo. Ogni mio lavoro veniva immancabilmente « sabotato ». Ogni mia parola si travisava. Ogni mia apparizione in pubblico — se non mi limitavo ad eseguire Beethoven o Chopin — suscitava chiassate indecorose e « cagnare » grottesche. In tali lugubri condizioni, trascorsi dunque il periodo 1916-921 circa. Durante questi anni scrissi le quattro liriche su poemi di Tagore (l'*Adieu à la Vie), *la* So-

natina, *i* Pupazzetti, *le* Pagine di guerra, *ed infine i due poemi* A notte alta *ed* Elegia eroica. *Quest'ultimo scritto in memoria dei nostri caduti in guerra (col quale religioso raccoglimento e devozione è facile immaginare da parte di un buon italiano), venne eseguito una domenica del gennaio 1917 all'Augusteo (diretto da Rhené Baton) e suscitò uno scandalo memorabile, col quale i miei nemici credettero ingenuamente di liquidarmi per sempre (Matteo Incagliati si affrettò persino a pubblicare un* Orfeo *speciale e volgarmente diffamatorio, al quale la mia musica ha però facilmente sopravvissuto). Ma di tutta quella mia produzione, a traverso l'andar degli anni, mi pare sempre maggiormente essere* A notte alta *l'opera migliore (malgrado le concessioni programmatiche). Nell'intero periodo 1913-18 (quello cioè del cosidetto secondo stile), quel fosco e drammatico* notturno *segna per me un punto di equilibrio massimo fra invenzione di forma, mezzi tecnici e concentrazione di pensiero, mai raggiunto certamente da nessun altro mio lavoro della medesima epoca.*

Intanto, siccome dopo ogni mia apparente sconfitta mi rifacevo più vivo di prima, i nemici non disarmavano e la lotta continuava più dura che mai. Venivo quotidianamente additato come il paladino della cacofonia e soprattutto si negava ogni carattere di italianità tanto alla mia arte come alla mia azione. E questa

ultima accusa veniva singolarmente esacerbata dalla esasperazione bellico-nazionalistica del momento.

È mio convincimento che tutto al mondo contenga almeno una parte di verità, anche le sciocchezze e gli spropositi. In questo incessante strepitare di tanta gente in pro dell'italianità musicale, vi era certamente qualcosa di fondato. Da lunghi anni — si può dire dalla morte di Verdi — il vero carattere nazionale della nostra musica era smarrito, o per lo meno gravemente alterato. Non si può infatti considerare come genuinamente nostra l'arte teatrale «verista», la quale è figlia non certo del Falstaff *o dell'*idealismo espressivo *dei grandi italiani ottocentisti, ma invece della francesissima* Carmen *e del massenettismo. Dei compositori sinfonici (Martucci, Sgambati, Bossi, ecc.) ognuno conosce la assoluta soggezione al pensiero germanico. I maestri della mia generazione avevano abbandonato bensì il pedantismo filosofico-musicale tedesco, ma erano ancora troppo assorti nel tentare l'importazione e la faticosa (talvolta impossibile) assimilazione di procedimenti, di tecnicismi franco-russi (e più di tutti io, che di queste tecniche mi ero all'estero super-imbevuto). La musica nostra era piena di buone intenzioni, ma difettava certamente di quel carattere nazionale che si impone senza discussioni. Del resto non solamente in patria veniva negato il certificato d'origine a queste musiche, ma anche fuori, dove i*

giovani italiani erano benevolmente guardati dalle scuole circostanti come dei bravi e promettenti alunni. Va dunque ammesso che il fervore nazionaliſtico anche dei peggiori orecchianti nostrani aveva — quindici anni fa — buone ragioni da accampare. Dove però il dissidio fra italiani intelligenti ed analfabeti diventava insanabile — come lo sarebbe ancor maggiormente oggi — ſtava nel fatto che, per tutta quella brava gente, italianità *si intendeva unicamente nel senso « passionale-melodrammatico », mentre invece i nuovi italiani volevano una musica ricca è vero di tutte le qualità da lunghi secoli costituenti le più nobili caratteristiche del nostro spirito musicale, ma altresì liberata dai difetti inerenti ad un'epoca a noi vicina nel tempo, ma più di ogni altra remota come sensibilità: il* romanticismo. *Vi era insomma — in tutta quella agitazione sedicente patriottica, in tutto quell'imperversare di ſtroncature, di calunnie e di stupidaggini — una verità profonda: che gli italiani avevano altissimi doveri verso il loro passato, e che era ormai giunta l'ora di procedere ad un sereno ed obbiettivo e definitivo inventario delle nuove ricchezze oltr'alpe acquisite, e di dar a talune di queſte il suono « nostro ».*

Dopo il 1918 — scritti i tre pezzi per « pianola » — *rimasi per oltre due anni silenzioso. Nel 1920, scrissi gli* Undici pezzi infantili, *brevi musiche forse, ma che segnavano già un radicale mutamento di maniera nel senso di una definitiva eliminazione di ogni fastidiosa retorica armonica, del ritorno ad un franco diatonicismo ed agli accordi consonanti (senza per questo rinunciare a nessuna possibilità politonale), di una freschezza melodica infine che poteva veramente dirsi italiana.*

Il triennio 1920-23 fu di nuovo consacrato ad una intensa meditazione, ad un profondo raccoglimento. Debbo però ricordare due fatti avvenuti in quegli anni che ebbero una forte influenza sul mio orientamento: un viaggio in Toscana compiuto nel 1922, durante il quale la natura e l'arte di quella terra mi convinsero per sempre dell'incompatibilità di certe espressioni moderne esotiche coll'animo nostro; e poi una assidua penetrazione del movimento pittorico moderno italiano, del quale conobbi e frequentai intimamente esponenti quali Casorati, De Chirico, Carrà, Carena, Ferrazzi, Oppo, ecc. Da questa frequentazione molto imparai. Posso dire perfino di aver maggiormente appreso negli ultimi otto anni da certi pittori nostri — nel senso di un sano e fecondo « ritorno all'antico » — che da qualsiasi musica moderna contemporanea.

Nel vedere questi artisti « rifar da capo » con tanto coraggio ma anche con tali magnifici risultati, trovai la conferma rigorosa delle mie meditazioni, mentre si dissipavano le ultime incertezze e si disegnava luminosa e prossima la meta di vent'anni di sforzi.

Dal 1923 ad oggi (sette anni) sono questi i lavori da me scritti: le Tre canzoni trecentesche, *le quattro* Favole di Trilussa, *alcune altre liriche di minore importanza, il* Concerto *per quartetto d'archi, il balletto* La giara, *la* Partita *per pianoforte ed orchestra, il* Concerto romano *per organo ed orchestra,* Scarlattiana *per pianoforte ed orchestra, la* Sonata *per violoncello e pianoforte, la* Serenata *per cinque strumenti, il* Concerto *per violino ed orchestra, ed infine l'opera in tre atti ed un prologo* La donna serpente.

Scrisse alcuni anni fa il mio illustre amico Edw. J. Dent: « Casella è il musicista italiano che maggiormente ha saputo aiutare i suoi giovani connazionali a fabbricarsi uno stile, ma è anche quello che più di tutti ha stentato a trovare il proprio ». Questo paradosso britannico mi pare profondamente giusto nella seconda parte della sua affermazione (della prima non saprei dire, ma spero tuttavia che sia almeno par-

zialmente conforme alla verità). Dalla lunga disamina autocritica svolta nelle precedenti pagine, risulta evidente l'entità dello sforzo da me compiuto per crearmi uno stile ed in pari tempo definire un nuovo tipo di musica italo-moderna. Ma posso oggi dire che solamente nel 1923 — a quarant'anni cioè — raggiunsi la faticata meta. Fu questa segnata dalle tre Canzoni trecentesche. *E nei lavori successivi si afferma e si sviluppa il nuovo stile. Alcuni critici dissero subito che avevo fatto « macchina indietro », ma è questo un errore di ottica, risultante semplicemente dal fatto che — costretti dalla dura sorte — hanno dovuto andare avanti lor signori. In questo nuovo stile, non credo di aver rinunciato ad una sola fra tutte le ultime conquiste del linguaggio sonoro. Ma* noblesse oblige. *Non può l'italiano — anche moderno — esprimersi con vocaboli musicali contrari alla sua sensibilità ed incompatibili colle esigenze ataviche. Di tutto quel mucchio di esperienze internazionali apparentemente ben poco è rimasto nella mia ultima arte. Ma questa pure è illusione non rispondente a realtà, perchè si tratta nel caso mio di un complesso fenomeno di « cristallizzazione », e non già di un atto di semplicismo negatore. Ritengo ad ogni modo che sole queste mie musiche scritte dopo il 1923 rappresentino veramente una* meta, *mentre tutte le precedenti non furono che* tappe *più o meno felici di un ventenne travaglio. Credo*

ancora che questi lavori, mentre risolvono definitivamente il mio problema personale, possano, in pari tempo, recare un valido contributo al problema — più vasto ma sempre forzatamente connesso colla ventura creatrice degli individui — dello stile moderno italiano. Mi disse un giorno un amico pittore che il mio Concerto *per archi si associava intimamente nel suo pensiero coll'arte di Felice Casorati. Non so fino a qual punto sia esatta questa affermazione, ma certamente il mio orientamento ultimo verso un'arte strettamente lineare e preoccupata anzitutto di sobrietà e di vigoria plastica corrisponde parecchio alle creazioni del maestro novarese. Del quale del resto avevo da tempo — come già dissi — attentamente studiato la personalità e la produzione.*

Taluni critici — e non solamente dei nostri — rimproverano a questi miei lavori la loro eccessiva (?) diversità, tentando così di far passare per debolezza di fede e perenne instabilità di tendenze ciò che altro non è se non la prova della bontà di uno stile e di una tecnica che mi hanno consentito in pochi anni di affrontare tutti i maggiori problemi musicali: opera, sinfonismo e musica da camera e solistica (l'oratorio solamente non ho finora abbordato). A coloro risponderò con molta maggior competenza della loro e colla

coscienza inequivocabilmente tranquilla di chi ha ben oprato, che i miei lavori — dal 1918 (dico diciotto) *a tutt'oggi, e cioè da ormai dodici anni — sono i vari frutti di un solo e medesimo stile di maturità. Che questo stile sia poi di giusto equilibrio, ne ho luminosa riprova vedendomi contemporaneamente trattato da « avanguardista » (e persino* cacofonista) *da certi critici italiani ed invece di* reazionario *da certi altri critici mitteleuropei.*

È giunta l'ora di tirar le somme. Ormai il lettore — se ancora ne ha voglia — può intraprendere con buone probabilità di non smarrirsi la lettura degli scritti che fanno seguito. Da questa « prefazione » (che meglio si sarebbe intitolata « confessione »), egli avrà appreso la vera natura di un profondo tormento che ha durato vent'anni per poi risolversi un giorno nella serena pienezza di un meriggio estivo: la maturità dell'essere, recante con sè il raggiungimento dello scopo di tutta una vita. Si spiegheranno così anche le apparenti contraddizioni dei rari scritti (del resto chi osserva, distingue e ragiona appare sempre contraddittorio al mediocre che non pensa). A me, afferrata la mia meta, poco cale di aver in tempi più o meno remoti disprezzato il melodramma nostro, misconosciuto Verdi, creduto supinamente al « ballo russo », alla « ato-

nalità » od alla morte della sinfonia o dell'opera, perchè tutte queste momentanee ottenebrazioni risultavano da un solo, intenso sforzo spirituale, il quale ben spesso mi accecava: la ricerca affannosa di uno stile ad un tempo italiano *ed* europeo. *Il fine raggiunto giustifica sempre qualsiasi mezzo, e tutto concorre alla vittoria, anche gli errori.*

D'altronde, se anche gli anni hanno mutato certe mie opinioni, una linea di ferrea coerenza guidò sempre quei miei lunghi anni di studi e di sofferenze; ed è precisamente quella volontà creatrice sin dall'adolescenza classicheggiante ed anti-impressionistica, e più tardi anti-romantica ed anti-provinciale, la quale caratterizza tutta la mia azione di quel periodo. I fatti mi provano oggi esaurientemente che la mia visione era sin d'allora giusta. Ma la gravità e la complessità della crisi musicale che regnava in Europa durante quegli anni non mi permisero di raggiungere prima lo scopo. E fu solamente quando il caos *delle varie correnti europee accennò ad « ordinarsi », che mi fu possibile — a me come ad altri fra i migliori italiani — di trovare il mio definitivo assetto, e di recare al nuovo mondo musicale una parola fatta di chiarezza, di equilibrio e finalmente di « moderna italianità ».*

Già un secolo fa, il vecchio Rossini aveva così definito le caratteristiche essenziali della nostra musica: « Melodia semplice e varietà nel ritmo ». *Oggi, passato lo* Sturm und Drang, *sepolto il wagnerismo, dileguatosi l'impressionismo debussista, placata infine l'esasperazione sonora dell'ultimo quindicennio, è lecito, a Dio piacendo, di veder chiaro. Sono lontani i tempi (pur così recenti) ove poesia, pittura e musica si esprimevano solamente per mezzo di* rebus *quasi universalmente indecifrabili. È tramontata l'epoca ove la melodia faceva schifo al solo nominarla, ed i musicisti si sarebbero creduti disonorati scrivendo quattro battute di canto fresco ed ingenuo. Oggi il pubblico europeo è sazio di esperimenti e di tentativi, e vuole qualcosa di più concreto. Può essere questa l'ora della musica italica. Il meraviglioso testamento verdiano — il* Falstaff *— non è ancora stato aperto. Però da mille sicuri indizi, non è più lontano quel giorno. Ed allora, ritrovato il segreto mirabile della nostra commedia buffa, restituite alla nostra musica strumentale quelle stupende e salde ed elastiche forme del '600 e del '700 nostri, si rinnoverà anche ciò che fu il vero « melodramma italico » e che non vogliamo veder morire, ma che deve però adattarsi alle nuove epoche. Vi è in questi tempi, nella triste ed angosciata atmosfera europea, una musica « latente », che si potrebbe chia-*

mare necessaria. *Spetta all'Italia di creare questa musica per donarla al mondo che ne è privo. Se questa profezia si avvererà (e questo non è dubbio) allora non sarà stata vana la dura, dolorosa fatica di coloro la cui vita (come nel caso mio) fu un solo e tenace atto di fede per avvicinare questo luminoso ideale...*

Roma, gennaio 1930.

21 + 26

I

TEORIA, ESTETICA, DICHIARAZIONI, ECC.

DELLA NOSTRA ATTUALE «POSIZIONE» MUSICALE E DELLA FUNZIONE ESSENZIALE DELLO SPIRITO ITALIANO NEL PROSSIMO AVVENIRE DELLA MUSICA EUROPEA

LA misteriosa formula che intitola questo libro significa semplicemente l'età attuale del suo autore. L'età ufficiale della ragione — *più* ventisei lunghi anni di esperienze.

Di tutti gli scritti raccolti ed ordinati in questa pubblicazione, il presente sarà l'ultimo per data. Dovrà quindi compendiare e riassumere i precedenti. E dovrà anche (facciamo persino questa dannata ipotesi) poter essere il «testamento» spirituale di un uomo che — durante quei 21+26 anni — ha mirato ad un dato scopo e lo ha raggiunto. Ma il conseguimento di questa ardua meta ha costato a chi scrive troppe lotte, troppi sacrifici, troppe amarezze, perchè non sia da ritenersi necessario l'ammonire con qualche severità quei giovani, che già si slanciano baldanzosi per la nuova strada luminosa e ben tracciata, circa la gravità

del compito che loro spetta e la somma delle respo sabilità accumulate sulle loro spalle. Come pure è i dispensabile il dire alcune parole salde e ben pens a chi — oltr'alpe — vede con malcelata rabbia musica nostra già liberata dalle strettoie di quegli c rori, di quelle aberrazioni che tuttora avvincono trop musiche straniere.

Il fenomeno che domina oggi tutta la nostra vi musicale, è quello della avvenuta definitiva rinunc a considerare la musica italiana esclusivamente so la sagoma « melodrammatica » (cioè vocale-operis ca) e dell'ammettere nuovamente che altre ben d verse più profonde sono le radici della musicali nostra.

Questo mutamento di coscienza — che meglio potrebbe dire: ravvedimento — è un fatto di incalc labile importanza. Oggi è ancora — è vero — limita all'*élite* del pensiero. Ma già si sente oscuramente qu sto nuovo stato d'animo impadronirsi poco a po della folla di domani, preparando così alle prossi generazioni quell'ambiente altamente favorevole c mancò purtroppo in così duro modo alla nostra di cile giovinezza.

L'Italia ebbe per ben due secoli la supremazia incontrastata nel campo operistico. Questa sovranità tende oggi a sfuggirle. Di questo fatto, molti si dolgono, che vorrebbero vedere durare *in aeternis* un privilegio forzatamente temporaneo. Si consolino questi bravi signori. L'Italia sta perdendo è vero l'autocrazia melodrammatica, ma sta viceversa conquistando un posto di primissimo ordine nell'industria dell'automobile, nella produzione della seta artificiale, negli impianti idro-elettrici, nelle costruzioni navali, nelle bonifiche, ecc. Rassegniamoci dunque a cambiare eventualmente di « supremazia ». Tanto più poi che di questa menomazione di sovranità non abbiamo ogni colpa, ma ne va invece ricercata la vera e sola causa nel fatto — indiscutibile — della universale, inesorabile decadenza mondiale di cui è oggi vittima l' « opera in musica ».

Ad ogni modo, quale sia per essere la parola dell'indomani, va considerato finito per sempre il melodramma di tipo romantico-passionale-erotico, che deliziò la piccola borghesia dei quaranta ultimi anni. Se ne persuadano pure quei nostri compositori — vecchi o giovani — i quali credono che la guerra a nulla abbia servito, e vorrebbero perpetuare nel secolo della

velocità l'opera musicale dell'epoca umbertina. Non so quale possa essere l'avvenire del teatro musicale in generale e del nostro in particolare. Due cose però sono certe: *a*) la vecchia opera è morta; *b*) la nuova ha ancora da nascere. La verità, probabilmente, starà nel mezzo. Ad ogni modo, anche questo problema si risolverà da sè. Se poi l' « opera in musica » avesse da morire come genere teatrale, vedremo di rimetterci a posto trovando qualche altra cosa.

Un'altra idea che le giovani generazioni debbono scartare per sempre è quella (pure romantica) dell'arte dono divino, dell'arte cioè che non si impara, ma si riceve nascendo non si sa da chi. L'arte è un *mestiere* un *artigianato* superiore. Così la intendevano i grandi del Rinascimento. E fu solamente per aver misconosciuta questa sacrosanta verità, che il Romanticismo è responsabile di aver poco a poco prodotto tutti quegli artisti magari ben provvisti di « dono divino », ma sovranamente deficienti di tecnica e troppo ignoranti del loro *mestiere*. Cosa che non accadeva ad es. ai tempi di un G. S. Bach, mirabile ed insorpassato modello di « musicista-artigiano ».

Giovani, imparate, e — sino all'ultimo giorno — perfezionate l'arte vostra. Non vi proponete come meta il bello, nè tanto meno il sublime. Ma mirate

unicamente alla buona qualità ed alla *perfezione* assoluta del vostro lavoro. Il resto — compreso il bello ed eventualmente il sublime — verrà da sè.

Per queste medesime ragioni, è parimenti da eliminarsi come puerile e pericolosa l'idea che vorrebbe accomunare l'arte colla morale e colla religione. La *perfezione* artistica di cui sopra assomma in sè ed esaurisce qualsiasi contenuto morale e religioso. Sarebbe pura assurdità l'assimilare la nostra lingua sonora ad un trattato di filosofia o ad un catechismo. Nè si adduca il celebre caso di Beethoven, perchè quando questo grande creava, scriveva delle *sinfonie,* dei *quartetti* o delle *sonate* e non già delle prediche per il prossimo suo. L'arte tutto può essere fuorchè « noiosa ». E fu immensa ventura per Beethoven l'essere infinitamente meno noioso di taluni illustri filosofi...

Partendo dalla base che il romanticismo (o — per essere più precisi — la parte sua ultima, quella che ne segna la decadenza e che va dal 1870 al 1914) sia ormai lettera morta allo spirito creatore mondiale (tale fatto è oggi visibile ad occhio nudo in ogni angolo dell'universo che « pensa »), dobbiamo ora accennare al superamento di alcune influenze straniere.

La prima — la più grave — fu l'impressionismo. Per quanto innumeri volte battezzato « impressionista » dai vari nostri pennaioli analfabeti, mi onoro di essere stato il primo a predicare — colla parola e coll'esempio creatore — la resistenza italiana a questa sirena d'oltr'alpe. Sirena bellissima è vero, ma nata su rive di nebbia e di mistero, ed assolutamente inassimilabile per noialtri discendenti di quegli antichi Romani che costruivano strade ed acquedotti in mezzo alla cruda chiarezza plastica dei nostri paesaggi. Oggi il pericolo impressionista — che culminò nel debussismo — è scomparso, e dobbiamo rallegrarcene, perchè quella influenza fu un puro perditempo per gli italiani che disgraziatamente la subirono.

Un altro tranello straniero è pure oggi sventato (per quanto sia questo stato da noi meno minaccioso del debussismo) dalla nostra presente musicalità: voglio alludere alla crisi « atonale ». A dir vero, nessun italiano è mai veramente stato capace di abiurare il verbo tonale. Troppo forte era il nostro buon senso, troppo grave il peso atavico del nostro passato. Nondimeno, è innegabile che il « microbo atonale » ha per qualche anno lievemente turbato anche la musica nostra. Ma oggi la nostra posizione nel riguardo di questo grave problema della tecnica sonora è mira-

bilmente definita, con una totale eloquente professione di fede in quel senso tonale che sembra eterno come la musica medesima. E ciò è tanto vero, che vediamo Schönberg (per bocca anche di qualche suo discepolo) dichiarare suoi « nemici » gli italiani.

Non è il caso di soffermarsi a parlare di altre minori influenze, quali il dadaismo, il negrismo od il jazz, perchè queste non hanno lasciato altro che traccie infinitesimali in questi nostri ultimi dieci anni. Viceversa, si è parlato sovente di influenza strawinskiana in questi ultimi tempi, specialmente su quelle musiche italiane che — per il loro carattere meno provinciale e maggiormente universale — erano per ciò più ostacolate dai nostri « ben pensanti ». Ma anche di questa cosidetta influenza sono ben poche le traccie. Certo fra i veri *novecentisti,* Strawinski brilla per singolare grandezza, ed il suo stile si potrebbe definirlo come uno dei maggiormente sintetici della nostra epoca. Ma il dire che certi italiani « fanno dello Strawinski », equivale ad affermare che l'Italia si sta americanizzando.

Non tutti i mali vengono per nuocere. Anche le malattie, sia fisiche, sia spirituali, sono necessarie all'evoluzione — od alla fine — degli organismi come dei cicli storici. E così è avvenuto per la coscienza musi-

cale italiana la quale partecipando a sua volta alla complessa crisi tecnica dei trenta ultimi anni — ne è uscita completamente rinnovata nei riguardi del senso tonale. E questo rinnovamento si è tradotto per quel vasto e possente attuale ritorno dei maggiori maestri nostri verso i modi gregoriani.

La rinascita dei modi chiesastici costituisce oggi — insieme col ritorno alle forme strumentali del '600 e del '700 — il maggior fenomeno della vita musicale italiana. E tanto più è notevole e fecondo questo fenomeno in quanto che ad un tempo puramente italiano e nondimeno altamente europeo per la sua logica interdipendenza coll'evoluzione musicale generale circostante. Non tutti i compositori nostri hanno agito medesimamente di fronte al problema gregoriano. Alcuni, come Pizzetti, ne fecero un dogma. Altri, come Respighi, tolsero a prestito dagli antifonari buon numero di canti religiosi e li interpretarono modernamente. Altri, come Malipiero e come il sottoscritto, non fecero questione di teoria nè ricorsero a temi già preesistenti, ma credettero semplicemente opportuno di arricchire la loro « melodica » coll'impiego libero e costante dei modi dorico, lidico, ipolidico, ecc. Ma ciò che solo conta, è che a tutti questi diversi compositori di una stessa generazione il problema si sia affacciato colla medesima forza e colla identica prepotenza.

Un altro problema — che comincia a preoccupare i nostri compositori — è quello della utilizzazione più o meno — nel campo teatrale e sinfonico — del ricchissimo *folklore* nazionale italiano.

Della vastità di questo nostro patrimonio melodico etnico, cominciano ormai a convincersi anche i più scettici in proposito, ed ogni giorno maggiormente numerosi sono gli esempi di lavori (come la mia *Giara*) nei quali vengono sfruttate melodie popolaresche, oppure l'autore piega la sua melodica personale sino ad avvicinare il più possibile la grande voce anonima del popolo. Molto vi è però ancora da fare prima che la coscienza delle nuove generazioni sia pienamente illuminata nei riguardi di tale capitale problema. Non ho visto persino un giorno taluni giovincelli nostrani scandalizzarsi perchè avevo adoperato — nel finale della mia *Partita* per pianoforte ed orchestra — un tema di tarantella meridionale? Sarebbe ora, credo, di distinguere seriamente, nel nostro « avere » nazionale, fra *oro* e *fango*. Un inventario del genere è di impellente necessità.

Abbiamo dunque già veduto che la nuova musica nostra non è post-romantica, nè impressionistica, nè atonale, ma che essa è viceversa saldamente architet-

tata con buoni materiali polimodali e persino (troppo raramente) popolareschi.

Dobbiamo adesso — per logica conseguenza — definire la posizione nostra per rapporto ad un gravissimo pericolo che minaccia oggi tutta la musica in generale. Questo pericolo è lo spettro di un arte musicale « internazionale ». Questa nefasta teoria — la quale proviene esclusivamente dalla Media-Europa — vorrebbe istituire nel mondo una musica « universale », uno di quei guai cioè simili al famigerato « esperanto » del dottor Zamenhof, od a quella orribile cucina-*standard* che si subisce oggi nei monotoni *palaces* dei due emisferi. A questa assurda pretesa di sapore germanico-giudaico, opponiamo senz'altro il nostro più vigoroso *veto*. Consideriamo come una questione di vita o di morte per l'intera umanità la necessità della coesistenza simultanea di innumeri colture parallele o magari anche divergenti fra di loro (come divergenti sono il paesaggio polare e quello equatoriale). E dichiariamo guerra spietata a quella disgraziata e scema pretesa intellettuale.

Questo però non intende affatto pregiudicare il problema che interessa tutta l'arte moderna italiana e non solamente la musica: quello di essere finalmente ad un tempo italiana ed europea. Alla piccola Italia bor-

ghese dell'epoca umbertina, rappresentata a perfezione dal melodramma verista, dalla pittura di Sartorio, dalla scoltura di Bistolfi e dalla poesia di Guido Mazzoni, la gioventù italica sorta dal fronte e dalla marcia su Roma intende opporre un nuovo pensiero italiano, ed una nuova arte che non sia più l'espressione di un povero provincialismo cafone e municipale, ma che sia veramente arte italiana nel senso della più grande tradizione, e *perciò anche europea.* Si tratta insomma di creare una musica, una pittura, una poesia nelle quali *il cosmico dell'arte sia veduto italianamente.* E la grandezza e la forza di quell'arte saranno allora sicure garanti del suo « europeismo ».

Rimane ora da definire quale sia la funzione della nostra « scuola » nell'arruffato groviglio di tendenze che oggi dividono in tante frazioni la musica europea.

Scrisse un giorno Soffici che la missione storica dell'Italia era di raccogliere periodicamente « le membra sparse della Bellezza, onde ricomporne una grande figura ideale ». Mi pare che qualcosa di simile stia avvenendo appunto nella pittura e nella musica nostre. In ogni caso, è ormai evidente che il compito attuale europeo della musica italiana si riassume tutto nella parola *Ordine.* Non già intesa questa parola con significato tirannico o poliziesco. Ma presa invece nel

suo altissimo valore trascendentale di serenità, di operosità e di benessere spirituale. Si ode talvolta dire — da certi amici di oltralpe — che la musica nostra è « reazionaria » (come si dice anche del nostro regime politico). Può darsi. Ma cento volte meglio codesta « reazione » che talune fregole gigionesche — proprie dei veri provinciali — di correre affannosamente a prua della nave per timore di trovarsi a poppa. Non era forse « reazionario » il vecchio secentista G. S. Bach in mezzo al leggiadro '700 che lo considerava come un nobile scocciatore? Non sembrava — trenta anni fa — *ritardatario* il vecchio di Busseto di fronte alla strapotenza wagneriana, mentre oggi — nella stessa Germania — le situazioni dei due grandi creatori sono totalmente invertite? E non erano — sotto certi rapporti — più « avanzati » Weber e Schubert dello stesso Beethoven loro contemporaneo?

Vi è d'altronde chi pensa che l'Italia moderna abbia da compiere — in ogni campo — una funzione essenzialmente « di destra ». È questo un paradosso, ma, come tale, saturo di verità. Oggi più che mai, sembra essere l'Italia la terra che difende ad un tempo il diritto romano ma consegna d'altra parte — come nella rossa Russia — il sindacalismo lavoratore nelle ferree mani dello Stato. E così avviene nell'arte musicale, dove la nostra espressione moderna sembra ormai raggiunta nell'equilibrio fra l'immenso passato nazionale

ed il dinamismo-costruttivo di questo febbrile secolo.

Forti di questa coscienza, possiamo anche sorridere con disprezzo e passar oltre alle parole grottesche di quei critici esteri che — tuttora irretiti nelle maglie di errori da noi felicemente superati (ed assai sovente mai incontrati) — vorrebbero oggi mutar le parti e da condannati erigersi a giudici.

Giovani d'Italia, possano queste pagine — e le altre contenute nel presente libro — servire a dimostrarvi quanto abbiano lottato e sofferto i vostri maestri per spianarvi quella via, che oggi potete percorrere con bella facilità. Ma — se anche questa via vi potrà apparire più agevole e meglio tracciata che a noi altri pionieri — non dimenticate però che essa non ha termine. Alcuni paurosi (specialmente certi editori di musica) si preoccupano ansiosamente di sapere dove conduca questa strada. Ma questo non lo può indovinare nessuno, nè d'altronde è necessario il conoscere « dove si vada ». Il cammino umano è fatto di *presente* — corroborato questo da quella poca esperienza *passata* che gli ultimi secoli hanno degnato lasciarci. Il resto è compito di Dio, e sarebbe stoltezza il volerne sapere quanto Lui. Non vi inquietate dunque dell'indomani — nè, tanto meno, di essere o no *moderni*. Ma sia per voi la musica — dicevo poc'anzi — un nobile ed umile *mestiere*, il quale dovrete imparare finchè vivete. Non vi preoccupate di essere celebri

troppo giovani — chè non vi è cosa più ardua de sostenere per tutta la vita una notorietà sbocciata a venticinque anni. Rassegnatevi docilmente a sentirv chiamare sino a sessant'anni « avanguardisti ». No date retta a chi vi insinua che il musicista non dev adoperare la macchina da scrivere nè praticare gl *sports*. Nel vestire, cercate di somigliare più ad un elegante moderno uomo d'affari anzichè ad un su dicio vecchio professore di Conservatorio. Se — co tutto questo — studierete a fondo Monteverdi, Vi valdi, D. Scarlatti, Rossini, il *Falstaff*, nonchè molti sime altre cose nostrane ed « esotiche » — allora po trete divenire delle persone per bene ed anche — v lo auguro di vero cuore — « *avanzare li vostri ma stri* » (come disse l'ottimo Leonardo) — contribuend così alla grandezza della patria vostra ed adempiend a vostri doveri verso la intera umanità. Vivete felici.

Roma, febbraio 1930.

IMPRESSIONISMO E ANTI-MEDESIMO

È noto a tutti come guarita la febbre wagneriana che aveva intossicato l'intero mondo per numerosi anni, si palesò — sebbene con minor intensità — una nuova forte influenza: quella dell'*impressionismo* che si chiamò comunemente debussiano, dal nome del maggior rappresentante e banditore di quella tendenza.

Sarebbe troppo lungo il ricordare che cosa fu l'impressionismo pittorico, iniziato da Turner e Johnkind, e giunto al suo apogeo coi francesi Pissarro, Sisley e Claude Monet. Nessuno può ignorare oggi che il vasto movimento impressionista nacque per necessaria, salutare reazione contro gli eccessi accademici del passato; e che sua principale caratteristica tecnica fu il raggiungimento delle forme non per via del disegno-contorno, ma unicamente per mezzo delle vibrazioni e dei contrasti del colore, surroganti questi in pari

tempo la prospettiva teorica; che infine fu altissimo merito degli impressionisti di aver schiuso la via ad una pittura veramente moderna.

Le qualità e i difetti dell'impressionismo debussiano sono i medesimi di quello pittorico. Mentre in questo l'esagerata preponderanza data all'occhio sugli altri sensi conduce in breve tempo ad una pittura squisita si, ma inconsistente, troppo tenue e vaporosa, dove le forme e i corpi si disgregano, sfumano e si dissolvono nella fluidità dell'aria, l'impressionismo di Debussy, troppo esclusivamente preoccupato del godimento uditivo, abolisce quasi interamente ciò che in musica corrisponde al disegno lineare ed alla prospettiva pittorica: la forma, l'ossatura ritmica e l'unità melodica.

Però, se anche oggi l'arte di Debussy appare a noi come superata e già lontana, non è possibile dimenticare che egli fu il primo musicista il quale seppe liberare la musica dalle sue mille secolari tirannie modali, armoniche, ritmiche, tematiche, retoriche. Avendo intuito, sin dalla prima giovinezza, che l'avvenire sonoro stava in Russia invece che in Germania, egli pervenne, primo di tutti, a creare una musica, se non ancora cromatica, almeno polimodale, e per la prima volta quindi sfuggita all'autocrazia monodiatonica.

Ma il potente movimento estetico promosso da Monet e Debussy ha incontrato scarsa rispondenza da

noi; non molti furono i discepoli, e tutti di secondaria importanza.

L'italiano non è incline all'impressionismo, e ciò per mille ragioni geografiche, etniche e culturali. Anzitutto, la natura del nostro paese, il classicismo e la trasparenza della sua luce, la assenza quasi totale di nebulosità e di mistero dei nostri paesaggi, non sono favorevoli alla visione impressionistica. Inoltre, l'italiano possiede troppo senso plastico per compiacersi di un'arte di cui la principale caratteristica è appunto la negazione del disegno e della forma. Come disse giustamente Soffici: « I migliori artisti italiani furono coloro che cercarono di esprimere — anzichè l'incerto della luminosità irridata e dell'elegante vaporosità — la sobria sodezza dei corpi e degli oggetti, il peso, la gravitazione delle masse, l'equilibrio dei piani e dei volumi, la forza del chiaroscuro ».

(Noterò di sfuggita, che strettamente analoghe sono le qualità dei grandi musicisti nostri del '500, del '600 e del '700. Nè scompaiono del tutto dal melodramma dell'800).

Per queste principali ragioni, l'impressionismo straniero sia pittorico, sia musicale, non poteva penetrare molto avanti in Italia. Così fu infatti, e vedremo ora come ciò sia stato per noi un grande vantaggio.

All'impressionismo, nato esso stesso da una violenta reazione contro l'accademismo scolastico e il dommatismo passatista, è subentrata ovunque, negli ultimi anni, una fiera ribellione.

Iniziata questa in pittura da Cézanne, il quale per primo affermò il volume, il chiaroscuro, il disegno, tutto ciò insomma che gli impressionisti avevano negato, continuata poi dal cubismo di Picasso e Braque e dal futurismo di Boccioni e Depero, questa reazione ha invaso recentemente anche il campo musicale. All'evanescente, tenue arte debussiana si oppone oggi una musica assai maggiormente preoccupata di dinamismo ritmico, di costruzione plastica, di robustezza strofica e di chiarezza lineare. Questa nuova tendenza è universale; ad essa partecipano il russo Strawinski, i francesi Ravel e Milhaud, lo svizzero Honegger, gli ungheresi Bartòk e Kodàly, il tedesco Hindemith, e moltissimi altri.

E sono lieto di poter affermare che a questo vasto movimento artistico partecipa oggi anche l'Italia. In questi ultimi anni si è andata delineando da noi una nuova musicalità, non più impressionista, ma di essenza assolutamente, risolutamente evoluta.

Si rimprovera talvolta a questa nostra giovane musica di essere di importazione straniera (senza poterne però stabilire chiaramente la provenienza).

Ed è incontestabile che le varie correnti incrociatesi oggi in tutti i sensi nel mondo rimpicciolito dalla scienza moderna, passano anche da noi, e che se ne constatano con evidenza le traccie nelle nostre musiche. Ma ciò è necessario perchè la nostra giovane scuola si sviluppi e divenga forte. Come disse felicemente, pochi giorni fa, Fausto Torrefranca: « Ogni arte nazionale è sorta dall'assimilazione di un'arte straniera già adulta e dalla sua armonizzazione con la sensibilità ancora pura ed istintiva della nazione importatrice ». Nulla di più esatto. E nulla di più stolto di quella monotona accusa, lanciata da accademici impotenti o da ingenui orecchianti ai migliori giovani musicisti italiani, d'asservimento, ma di salutare ed indispensabile lavoro di assimilazione, a scopo di costituire all'arte italiana un linguaggio moderno, rinnovato ed arricchito.

Dicevo poco fa che l'impressionismo d'oltre Alpe poco si confaceva al temperamento italiano, e che infatti esso aveva trovato scarsa rispondenza nella nostra sensibilità. Ma credo, per contro, che l'attuale intenso movimento europeo di reazione contro l'impressionismo sia singolarmente favorevole alle nostre attitudini.

È mia assoluta convinzione che stia sorgendo da

noi, tanto nel campo plastico quanto nella poesia nella musica, un'arte nazionale ricca, compatta, cosciente, nella quale si perpetuino, a traverso la maggior libertà e modernità di mezzi tecnici, quelle nobili ed antiche virtù di stirpe che furono sempre la migliore nostra tradizione.

È questa fede incrollabile che sostiene da lungo tempo, e contro non poche difficoltà, la mia azione di italiano e di artista. Ma ogni anno che passa conferma e rinsalda questa mia persuasione, e mi fa intravvedere assai prossimo il giorno in cui la nostra musica istrumentale riprenderà, nel nuovo mondo europeo di cui assistiamo oggi alla prodigiosa formazione, quel posto che esigono la grandezza e la dignità intellettuale del nome italiano...

Ars Nova, marzo 1918.

DEL COME UN FUTURISTA POSSA AMARE ROSSINI

QUALCHE mese addietro ascoltavo un concerto, poco importa in quale paese o in quale città, mentre si seguiva una deliziosa sinfonia di Mozart. La mia contentezza era grande, ma sembra che dal mio viso non ne trasparisse alcun segno, poichè a metà dell'*adagio* il mio vicino, un uomo amabile e ricco al quale i milioni permettono quello che la mia povertà m'impedisce e cioè di farsi comporre da altri la musica alla quale egli non aggiunge che la firma, il mio vicino dico, rivolgendosi a me, cautamente mormorò: — Come deve soffrire Lei a sentire questa musica e quanto ammiro la sua tranquillità! — Benchè da molto tempo abbia rinunziato al compito di determinare il limite della stupidaggine umana, mi volsi piuttosto imbarazzato al mio compagno e aggiunsi il più tranquillamente possibile: — Mio caro « collega », e se io le dicessi che adoro Rossini?

A questa inattesa rivelazione quel signore impal-
lidì e alla fine del pezzo si eclissò subito. Credo che
qualunque dubbio egli potesse nutrire circa il mio
equilibrio mentale, abbia subitamente avuto una
schiacciante conferma, e che per l'avvenire egli eviterà
d'aver relazione con me e si guarderà dalla mia pre-
senza.

Ma io ammetto senza riserve di amare la musica
di Rossini in modo straordinario. Io non considero
— come troppi altri musicisti — che la nostra arte
debba essere una specie di punizione suprema inflitta
all'umanità sofferente, la quale purtroppo ha già la
sua buona parte di dolori. Il primo scopo dell'arte
è una attività ideale dello spirito e dei sensi espressa
attraverso il virtuosismo, la « bravura » o attraverso
una serena intensa gioia di vivere.

Non che io voglia lontanamente negare la neces-
sità di un'arte tragica, ma è impossibile non ricono-
scere che nella storia dell'arte i capolavori ispirati
dalla gioia sono dieci volte più rari di quelli prodotti
dal dolore. In ogni caso, che sia gioiosa o triste l'arte
una cosa è inammissibile: — l'arte noiosa — e questa
in special modo per la musica. Mentre un libro noi-
oso può essere chiuso senza difficoltà in qualun-
que momento e mentre è facile allontanarsi da un
quadro spiacevole, si può immaginare tortura mag-
giore del trovarsi inchiodati al proprio posto durante

il tedioso svolgersi di una sinfonia in tanti tempi o di un'opera in tanti atti dei quali è impossibile prevedere la durata? Sfortunatamente però mentre prima della rivoluzione francese si ebbe molta musica d'ispirazione lieta, i romantici fecero del loro meglio per ridurla a zero, e non pare probabile, fino ad ora che il ventesimo secolo iniziatosi con una rovina universale e con la distruzione della civiltà, possa dare molto di gaio. Questo è tanto vero che anche in Italia, il paese del riso, la patria dei più grandi attori comici e del « Buffone », la terra che ha dato quel miracolo della scena che è « l'opera buffa », il senso del divertimento sembra perso per sempre. Lo spirito maliziosamente scintillante dei nostri nonni è rimpiazzato da scurrilità e stupidaggine. I più osceni « vaudevilles » che il boulevard parigino esporta, e le insipide operette viennesi gareggiano colla incredibile invasione del Cinema, per mettere il tocco finale all'idiozia del pubblico. Abbiamo, è vero, la consolazione di pensare che questo stato di cose è universale, ma non è piacevole vedere un pubblico che una volta gustava l'opera buffa napoletana e quella di Rossini andare in estasi per una *Vedova Allegra.* Dopo tante angosce e miseria, tanto scoraggiamento e scetticismo, come non volgersi a quell'uomo che fu l'ultimo a saper ridere e, cosa non meno importante, obbligò gli altri a unirsi alla sua allegria?

Immaginiamoci questo vecchio Italiano. Come dispiace non aver conosciuto l'originale di quella faccia di una rotondità episcopale con la bocca ironica finemente tagliata e i piccoli occhi sempre scintillanti di bonaria malizia! Rivediamo le sue opere. Non ce n'è una — nemmeno fra le prime — che non porti l'impronta del genio: l'immaginazione è inesauribile, la « verve » infinita, la potenza ritmica sempre viva, l'armonia spesso scaltra, l'orchestrazione straordinariamente nuova e perfino audace per il suo tempo, e la melodia d'una freschezza senza confronti, piena di grazia e di buon gusto.

Ho detto « buon gusto » ed è una qualità che si deve notare perchè è sovrana in Rossini, il quale era l'incarnazione stessa del gusto musicale. Nonostante le molte debolezze caratteristiche della sua epoca e del suo ambiente o dovute alla tirannia dei cantanti e alle esigenze degli impresari teatrali, non c'è una battuta che non sia di perfetto buon gusto, musicalmente parlando. Se il tempo ha messo le rughe a certa sua arte, la nobiltà originale dei tratti è sempre visibile e la « razza » di questa o quella pagina, benchè remota, resta incontaminata.

Rossini è stato accusato di superficialità. È vero che non fu tanto profondamente umano quanto Beethoven, ma visto che fu destinato a portare la gioia del riso all'umanità perchè chiedere l'impossibile?

È molto probabile che il suo fosse un genio minore di quello del grande Tedesco, ma un simile genio è spesso più divertente di un grande. Senza voler sembrare irriverente nè paradossale, mi permetterò di notare come Boccaccio sia più accessibile di Dante, Scarlatti meno austero di Bach e il Tintoretto certamente più gradevole a guardarsi che Michelangelo.

Non si deve condannare così sommariamente un artista che aveva una concezione della musica dopo tutto mirabilmente elevata ed umana: considerandola come la suprema gioia dell'umanità e trovando nel riso la soluzione degli sfortunati problemi della vita terrena.

Queste sono le ragioni per le quali, benchè la musica di Rossini abbia ben poco in comune con la mia, io sento molto la sua arte e il suo modo di concepire la musica.

Caro grande Rossini, chi fra noi nelle tremende tempeste che minacciano di sommergere l'Europa avrà più la forza di ritrovare — sia pure per un momento — quel riso, e di comunicarlo all'umanità che tanto soffre, vedendo crollare ovunque quella civiltà della quale era così orgogliosa?

The Chesterian, dicembre 1920.

(tradotto dall'originale inglese).

PROBLEMI SONORI ODIERNI

L'ATTUALE profonda, rapida evoluzione della tecnica musicale è ben diversamente considerata secondo la mentalità degli individui. Per chi — come me — già da lunghi anni ha dimestichezza coi segreti della modernissima tecnica, *politonalità* ed *atonalità* sono ormai due fasi della musica non solo raggiunte, ma anzi — in certi loro aspetti — prossime a superamento. In ogni caso inesorabilmente storiche e già abbastanza mature per offrire oggi ampia materia a rigorose indagini. Per altri invece, questi medesimi problemi sono nulla più che cervellotiche creazioni di alcuni spiriti impotenti e avidi di reclamismo.

Di questa seconda categoria, abbandoneremo alla propria melanconica sorte colui che — come il professor Longo — non ne vuol sapere a nessun costo di evoluzione e si trincera con disperata ostinazione nella torre d'avorio della sua volontaria cecità. Ci

rivolgeremo invece a coloro i quali parlano senza ben sapere, ma saranno poi ragionevoli e docili al verbo di chi sa dimostrare loro con solidi argomenti la bontà di certe idee.

Politonalità, atonalità sono parole alla moda. Ma — delle numerose persone che le adoperano quotidianamente — poche in realtà sanno con precisione di che si tratti. E non è raro il vedere qualche scrittore — teoricamente malfermo — credere addirittura all'identità di ambedue i vocaboli.

Invece, il menomo buon senso etimologico dovrebbe bastare a scansar l'errore. *Politonalità* significa bensì la « compenetrazione » di diverse gamme, ma suppone altresì — per forza di cose — la sopravvivenza delle scale originali (così come il cubismo pittorico altro non era che il *parossismo dell'idea-massa*). *Atonalità* significa invece distruzione delle varie gamme diatoniche (di sette suoni) sostituite ormai da quella cromatica, sia temperata, sia pitagorica.

Quindi, divergenza totale delle due nozioni.

Definizioni:

La politonalità, come la intendiamo oggi, non è altro che *la modulazione nella simultaneità.*

La atonalità è la *negazione della scala diatonica e dell'accordo perfetto.*

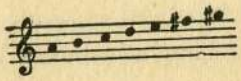
Più astrattamente si potrebbe ancora definire la atonalità « la quarta dimensione della musica ».

(Una terza definizione [umoristica] sarebbe «l'eccezione-regola ovvero la morte delle gamme »).

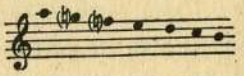
Troppo lungo — ed inutile — sarebbe il ricordare — sia pur brevemente — come la musica nostra — da unitonale ed esclusivamente consonante qual'essa era al Rinascimento — sia progressivamente giunta sino al *Tristano.* L'infiltrarsi delle *note di passaggio* prima, dei *ritardi* poi, delle *appoggiature* più oltre, l'avvento della *modulazione,* dapprima timida e scarsa, quindi sempre più ardita e frequente, il cromatizzarsi delle note di passaggio, origine delle *alterazioni* armoniche, la *soppressione della preparazione* prima agli accordi dissonanti, e persino poi della loro *risoluzione*: tutto ciò è ben noto e costituisce quella lunga evoluzione a traverso la quale la antica musica consonante quattrocentesca doveva poco a poco tendere verso l'orizzonte prismatico del *cromaticismo.*

Tuttavia — e per quanto venga qui presupposta la solida coltura storica di chi legge — non sarà inutile il ricordare l'importanza di alcuni fenomeni contenuti nella suddetta evoluzione.

Di questi uno importantissimo (e troppo poco studiato), è quello del contrasto modale tra la scala ascendente minore:

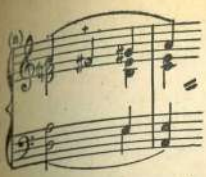


e quella discendente *greca ipodorica*:

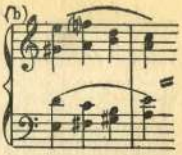


L'impiego contrappuntistico di melismi basati sulle due scale costituisce senza dubbio il primo esempio di *simultaneità di scale*, e conseguentemente di politonalità, e fu origine di singolari arditezze armoniche (1):

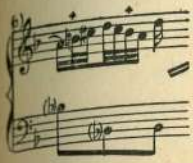
(1) Parlando delle origini della politonalità, merita citazione — come esempio di « simultaneità » suggerita da una intenzione umoristica — la fine della squisita *Dorfmusikanten-Serenade* di Mozart:



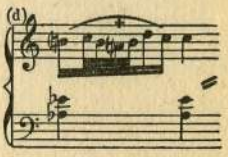
(Orazio Vecchi)



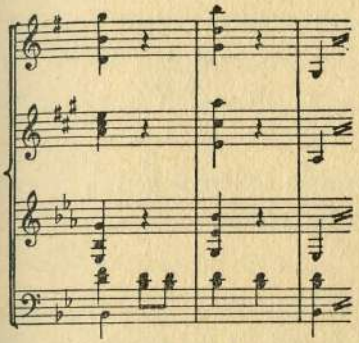
(G. S. Bach)



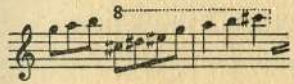
(G. S. Bach)

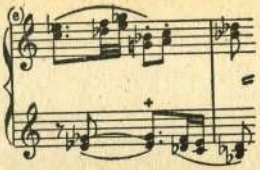


(W. A. Mozart)



la quale contiene pure — nella buffa « cadenza » del violino solo che termina l'*adagio* — il primo accenno storico alla scala esafonica:





(L. van Beethoven)

Ed in base a quanto sopra — una classica appo-
giatura melodica:

fu origine ad uno fra i più fecondi accordi della mu-
sica, cioè:

del quale accordo Debussy, Ravel, Strawinski e tanti
altri seppero far tesoro.

Accanto a questo — già remoto — fenomeno pre-
cursore della politonalità — ve n'ha un altro assai
interessante, precorritore della moderna atonalità:
quello dell'impiego « drammatico » dell'accordo di
settima diminuita. Domenico Alaleona definì simpa-

ticamente questa quadriade « l'accordo di stupore » — ed infatti essa aveva forti virtù di energia melodrammatica presso i nostri bisavoli. È noto che detto accordo — pur non essendo propriamente atonale — costituiva nondimeno, ai suoi tempi, l'artificio armonico il più impreciso come significato tonale, poichè esso può armonicamente appartenere a 6, 7 ed anche 8 scale minori diverse. Perciò esso fu prediletto tra 1750 e 1850 per illustrare le situazioni teatrali più disperate, più fosche (tanto che Edoardo Ferravilla lo chiamava addirittura l'accordo *della sventura*). È difficile calcolare quanti furti, stupri, giuramenti e spergiuri, assassinii, mancati matrimoni, temporali, esecuzioni capitali e morti violente di ogni genere, ecc., abbiano trovato in quel celebre accordo — per oltre un secolo — la loro naturale espressione — finchè Wagner lo sostituì con quello di settima:

ponendo così fine al secolare « stupore ».

Ad ogni modo, era interessante il notare come — per situazioni eccezionalmente violente — i compositori melodrammatici di quell'epoca avessero già sentito imperioso il bisogno di una espressione musicale che tendesse oltre il puro diatonicismo, e ricorressero perciò all'armonia *la meno tonale* di loro conoscenza.

Prima di entrare a contatto coi problemi odier
— definiamo Riccardo Wagner come l'ultimo, u
premo gigante del romanticismo armonico. Estre
erede dell'immenso retaggio tonale, egli seppe porta
l'armonia diatonico-cromatica ad una ricchezza a
lui sconosciuta. E furono meravigliose interpreti de
sua barbara, possente sensualità, quelle infinite, ra
nate *alterazioni* cromatiche che conferiscono al *Tr*
stano il suo morboso, terribile erotismo.

Ma non illuda l'estremo cromatismo di quella mi
bile partitura. Non si tratta affatto del cromatis
atonale odierno. La musica del *Tristano* è la estre
sintesi del diatonicismo *cromatizzato* bensì, ma il s
fondo armonico rimane sempre invariabilmente b
sato sui modi *maggiore* o *minore* e sulle tre gra
« funzioni » fondamentali: *tonica, dominante* e *so*
dominante.

È chiaro che — pervenuto il sistema diatonico a
magnificenza Wagneriana — altro non rimaneva
ai successori del Grande — che uscire deliber
mente ed a tutti i costi dall'esaurito binomio *ma*
giore-minore e cercare nuove vie sonore.

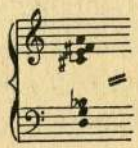
E venne così Debussy, ed un miracolo si avv

La vecchia fortezza dogmatica — che aveva resistito ai secoli e persino alla tremenda offensiva wagneriana — si dileguò ad un tratto — come tocca da una magica bacchetta. Ed al posto suo si scorse libera la Natura radiosa ed illuminata. Abolita finalmente l'antica circoscrizione delle scale a tre sole, la musica debussista si pose a sfruttare — con adolescente avidità — le ricchezze — per secoli neglette — delle scale *greche, orientali, esafonica, estremo-orientali.*

Va ricordato però che alcuni Russi avevano indicato al giovane Francese la via da seguire. Possessori del vasto tesoro plastico e musicale della favolosa Bisanzio, essi avevano intuito — a traverso le ancestrali voci gregoriane — la libera musica avvenire. Importante è perciò il nostro debito di gratitudine verso di loro. Forse dobbiamo loro addirittura la salvezza della musica...

Raggiunta — con Debussy — la polimodalità nella *successione* — e quindi estese all'infinito le possibilità di nuove combinazioni sonore — era logico che la generazione successiva pensasse ad introdurre nella *simultaneità* le recenti conquiste. E nacque così — fra il 1910 e 1914 — la nostra « politonalità ».

Molti — come dissi già — ritengono tuttora erroneamente la politonalità un puro arbitrio, un parto mostruoso di alcune menti degenerate. Invece si dovrebbe pensare che l'introduzione nella simultaneità di frammenti diatonici sino ad allora solamente adoperati nella successione mediante l'artificio modulatorio, doveva un giorno fatalmente risultare dall'abuso stesso della modulazione. D'altronde, abbonda già l'800 — e persino in parte il '700 — in accordi politonali formati da ritardi od appoggiature, e contenenti ricchissimi germi di modernità:



(F. v. Mendelssohn)

Il primo lavoro che offra un tipo completo di politonalità — non già sotto forma di un più o meno felice « esperimento », ma in totale rispondenza colle esigenze espressive — è senza discussione possibile la grandiosa *Sagra della Primavera* (1913) di Igor Strawinski. In questo straordinario dramma mimico, le sovrapposizioni tonali assumono l'aspetto, l'imp

tanza di un nuovo e necessario linguaggio per il quale il poeta evoca la ingenua, dolorosa primitività della preistorica anima slava.

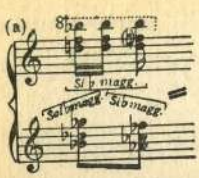
L'influenza della *Sagra* mi appare capitale nell'ultimo decennio. Non è esagerato il paragonare quella audace musica ad un abbagliante faro che illuminò sino a ieri le tenebre avvenire ai giovani musicisti.

Dopo la *Sagra,* la politonalità divenne cosa di uso corrente presso la maggioranza dei musicisti europei più arditi. Ed oggi non è più il caso di discutere se il nuovo fenomeno sia stato un bene od un male; esso ci appare come un fatto compiuto di importanza tale, che è giocoforza — per chiunque non sia di malafede — lo studio razionale di detto fenomeno. Studio che purtroppo si è ben lungi ancora dal vedere inaugurato nelle scuole di armonia...

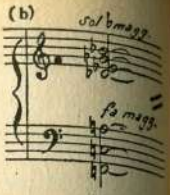
La politonalità propriamente detta si suddivide in due specie: *armonica* e *melodica.*

Armonica è quella che sovrappone e compenetra accordi appartenenti a varie tonalità (1), come ad esempio:

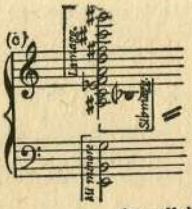
(1) Fra le armonie politonali più curiose, va ricordato l'ac-



(I. Strawinski)



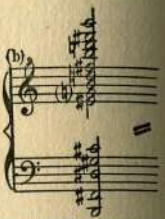
(B. Bartók)



(Casella)

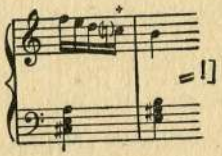
cordo sintetico *maggiore-minore,* tentato più volte da Strawinski, da me e da altri:

(nella *Sagra della Primavera,* 1913)

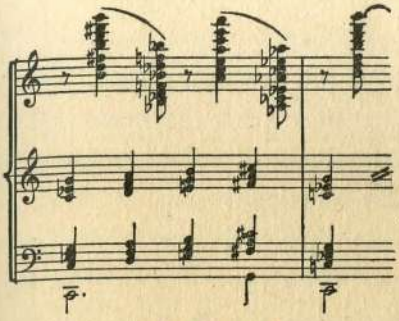


(nella *Notte di maggio,* 1913)

[Quale meraviglia l'incontrare già nell'*Orfeo* di Monteverdi simili cose:



In certi casi, si può senz'altro parlare di un vero e proprio « contrappunto armonico »:



(nella *Elegia Eroica*, 1916)

In questo ordine di idee, si potrebbe definire la politonalità una « rappresentazione dell'armonia ». È evidente infatti che, considerando la maggior parte degli accordi moderni, è sempre possibile l'attribuir loro — coll'aiuto di Dio, di Padre Mattei e di parecchia buona volontà — una interpretazione scolastica. Ad es., nell'accordo:

potremmo benissimo concepire i quattro suoni superiori come altrettante appoggiature destinate a risolversi su

ma quanto è più semplice lo scindere l'insieme in due accordi, quello perfetto di *mi maggiore* e quello di settima dominante di *sol diesis,* facendo *tabula rasa* dell'idea di risoluzione!

Paragonai un giorno l'odissea della dissonanza « incatenata » sul suo nascere e poi poco a poco libera — a quella di un delinquente inquadrato da due carabinieri: *preparazione* e *risoluzione,* il quale giungesse progressivamente a sbarazzarsi dei suoi incomodi sorveglianti. Così avvenne per l'appoggiatura. In origine fu ritardo, solidamente mantenuto fra i predetti « carabinieri ». Poi, soppressa la preparazione, divenne vera *appoggiatura.* Soppressa poi a sua volta la risoluzione, è evidente che la medesima nota chiamata prima « estranea all'armonia », atrofizzata nel suo senso risolutivo, andava valutata con nuovi criteri analitici.

Perciò la politonalità armonica, oltrechè schiudere ai compositori nuovi ed infiniti orizzonti gli infiniti orizzonti sonori, costituisce altresì un efficacissimo mezzo di analisi, mediante il quale diviene agevole una chiara visione dei moderni accordi, conservando nondimeno sempre il concetto-scala diatonica, base naturale ed indispensabile della concezione politonale.

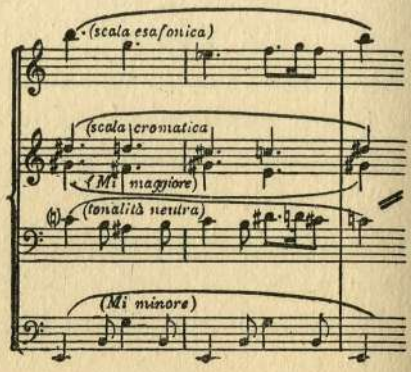
La politonalità *melodica* è quella che sovrappone due o più melodie di diversa tonalità. Essa ebbe origine il giorno ove furono ammessi canoni diversi da quello classico *all'ottava,* cioè quelli alla seconda, alla terza, alla quarta, ecc. Il rigore scolastico costrinse per secoli le voci componenti questi contrappunti a convivere entro una comune tonalità; ma è evidente che bastava mutare ulteriormente le alterazioni di una delle parti per ottenere la odierna politonalità melodica.

(Un mirabile esempio di politonalità si trova nell'adagio del primo Concerto Brandeburghese di Bach, dove l'orchestra suona in sol min. ed i bassi in do min.).

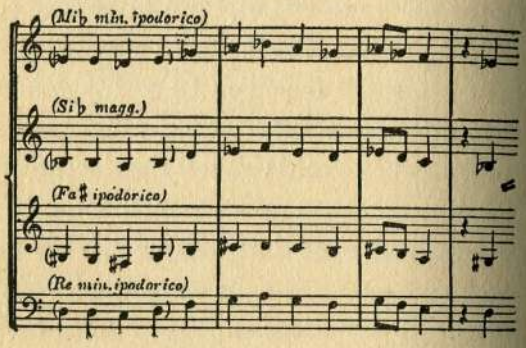
Comunque — se la politonalità armonica si è rivelata mezzo sonoro di alta espressività nonchè criterio analitico di prezioso contributo — non tanto si può affermare per quella melodica. La sovrapposizione sistematica di melodie appartenenti a diverse tonalità ha dato finora ben pochi risultati convincenti. Principale paladino di questo nuovo contrappunto è Darius Milhaud, ma non posso sinceramente dire che quando odo, nei suoi quartetti o nelle sue sinfonie, quattro o più istrumenti eseguire contemporaneamente altrettante melodie abbastanza inoffensive ed inadeguate

a tanto scopo, ripeto, non posso in coscienza asserire che ciò risulti piacevole al mio udito.

Ho talvolta io pure fatto uso di sovrapposizioni melodiche politonali. Ma in esse le singole melodie obbedivano sempre alla sovranità di una fra loro, come nei seguenti esempi:



(dalle *Pagine di guerra*, 1915)



(dai *5 pezzi per quartetto d'archi*, 1920)

Però, nulla è da respingersi *a priori*. E può darsi benissimo che lo stesso Milhaud — ancor tanto giovane — trovi un prossimo giorno (chè ingegno non glie ne manca) una formola espressiva tale da vincere anche il mio scetticismo. Glie lo auguro fraternamente.

Prima di parlare della atonalità, va accennato — di sfuggita — a due fatti storici interessanti.

L'uno è la cosidetta *scala per toni*, spauracchio dei professori di armonia dodici o quindici anni fa. Questa scala fu adoperata per la prima volta da Liszt nel *Sursum corda* che trovasi nel terzo fascicolo delle *Années de pélerinage*. Se ne conosce un altro tentativo — credo press'a poco verso la medesima epoca — nel *Convitato di pietra* di Dargomirski. Ma fu soprattutto Debussy a valorizzare la nuova scala. La sua meravigliosa sensibilità seppe servirsene genialmente pei suoi scopi. Ma in pari tempo egli ne esaurì d'un colpo le possibilità (a dir vero, ben scarse). E quelli che, dopo di lui, si ostinarono nell'abuso dell'*esafonismo*, perdettero tempo e scrissero musica inutile. La scala per toni si credeva da molti — alcuni anni fa — la chiave della musica moderna. E quante volte dovetti mettere in guardia i giovanissimi italiani contro i pericoli di questo povero sistema, che limita a sei i suoni della scala, e gli accordi ad uno solo!

L'altro fatto storico — che meriterebbe uno studio ben più importante, e che debbo accontentarmi per oggi di accennare — è quello dell'*influenza della tastiera sull'evoluzione dell'armonia*. È da sperarsi che un accurato studio venga presto a lumeggiare questo negletto campo di ricerche.

Mi basti il ricordare la quantità di combinazioni suggerite dalla naturale *politonalità* risultante fra tasti *bianchi* (scala maggiore) e *neri* (scala cinese)

Ecco, ad esempio, una geniale trovata che non sarebbe certo venuta in mente al suo autore se i tasti fossero stati distribuiti diversamente:

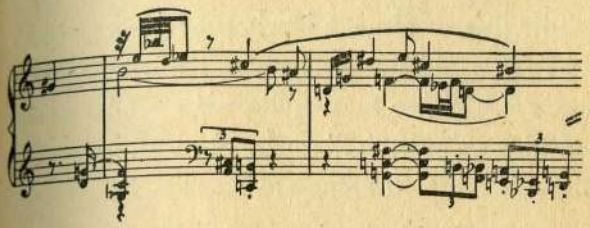
(nel *Petrouchka* di I. Strawinski)

La *atonalità* rappresenta — di fronte alla politonalità — la seconda e indubbiamente più audace soluzione del problema post-debussiano.

Mentre la politonalità trae origine da una — di-

ciamo così — *intensificazione* del diatonicismo (1) ed implica — per forza di cose — la fede assoluta nella scala di sette suoni e nell'accordo perfetto, la atonalità affonda le sue radici nella scala cromatica e conseguentemente nega la triade consonante.

Per queste ragioni la atonalità sfugge ad ogni analisi basata sugli antichi metodi diatonici:



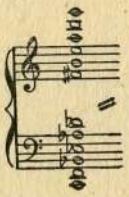
(A. Schönberg, *Erwartung*)

È frequente l'analogia fra accordi politonali ed atonali. Ma le due musiche conservano caratteri fondamentali inconfondibili. Chi le ignora potrà confonderle — come l'inavvertito confonde la lingua cinese con quella giapponese. Ma l'equivoco non è possibile per chi è esperto nei problemi moderni. Come pure, non è raro l'incontrare nella musica atonale accordi

(1) Insisto ancora una volta sulla stretta analogia esistente fra la politonalità = simultaneità compenetrata di diatonicismi, ed il cubismo = simultaneità compenetrata di masse, di volumi.

appartenenti all'armonia tradizionale. Ma i loro rapporti di vicinato cogli altri accordi tolgono allo studioso ogni velleità di riattribuir loro le proprietà di cui godevano o gli obblighi cui erano assoggettati nel sistema diatonico.

Non è facile definire quale sia l'accordo naturale che funge di base alla atonalità, e che servirebbe di *pendant* a ciò che è l'accordo perfetto per il diatonicismo. Ma — almeno in via provvisoria — non sarebbe impossibile il riconoscere l'*insieme dei dodici suoni cromatici* — magari disposti secondo un ordine armonico *sui generis* di quello che tentai già nel 191 nella mia *Notte di maggio*:



come l'*armonia naturale* del sistema atonale, e il considerare allora *ogni accordo da tre a dodici suoni come un frammento o un rivolto dell'accordo-base.*

Attualmente, la atonalità sembra più che altro l'opera di un artista solo: Arnold Schönberg. Fu lui il primo a spezzare definitivamente ogni legame colla nozione tonale. E da quel giorno, ormai lontano (i tre *Klavierstücke*, op. 11, nei quali avvenne il gran « trapasso », debbono risalire almeno a quindici anni addietro e forse più), quell'uomo non ha cessato mai di inoltrarsi su quella medesima via, e — lottando eroicamente contro la crudele incomprensione dei suoi contemporanei e perfino contro la miseria — ha costruito un edificio musicale che rappresenta oggidì uno fra i maggiori sforzi creatori di tutta la storia musicale. Opere come il *Pierrot lunaire* o i cinque *Orchestrenstücke* potranno, a seconda dei casi, entusiasmare oppure irritare; ma sono creazioni indiscutibili in quanto che non si lasciano mai valutare come tentativi più o meno riusciti di nuovo tecnicismo sonoro, ma si impongono invece quali meravigliose espressioni di una moderna sensibilità, il cui linguaggio musicale — nella sua mirabile perfezione — non ha riscontro che con quelli di un Bach, di un Mozart o di un Chopin.

Un tale comparò un giorno l'abolizione della to
nalità alla soppressione bolscevica della proprietà pri
vata. Ma lo spiritoso paradosso non regge. Perchè l
proprietà privata risale senza dubbio alla famigli
d'Adamo, mentre il nostro senso tonale data da poch
secoli solamente.

Tuttavia, dichiaro francamente che — benchè am
miri la grandezza di Schönberg e misuri pienamen
tutta la vastità della sua conquista — io credo ancor
alla possibilità di nuovi linguaggi sonori i quali ten
gano maggiormente conto della tradizione. Confes
che quel ripudio totale — sia pur sotto forma genial
— di un passato secolare ed al quale tanto dobbiam
— mi inquieta parecchio. E credo probabile ch
Schönberg rimarrà in avvenire un magnifico astr
isolato e che i suoi imitatori avranno a loro volta l
sorte di quelli di Debussy, di Wagner e di Rossin
E poi non vedo ancora come il schönberghism
potrebbe adattarsi col genio italiano...

Concludiamo.

Abbiamo dunque riconosciuto la perfetta legit
mità dei due fenomeni evoluzionistici che preoc
pano oggi la nostra arte. Ne abbiamo constatata l
profonda diversità di essenza — la quale diver
non esclude però affatto una frequente coesistenza

entrambi i sistemi nella creazione di nuove espressioni. E — per quanto sia forzatamente breve questo scritto — spero tuttavia di aver sufficientemente dimostrata la infondatezza dell'accusa — sì frequentemente rivolta ad ambedue le tendenze — di arbitrio e di voluta sistematicità. Non son nè la politonalità nè la atonalità sistemi arbitrari: esse sono l'una, un arricchimento sonoro risultante dall'evoluzione diatonica; mentre l'altra è forse l'aurora di una nuova musica — ed in ogni caso la fantasia di una mente di eccezionale potenza.

Vedo con profonda gioia — di fronte al profondo tormento tecnico che travaglia oggi la musica europea — l'atteggiamento sereno e totalmente *indipendente* cui perviene oggi la nostra scuola italiana. Atteggiamento strettamente conforme allo spirito di buon senso e di equilibrio che fu sempre la maggior caratteristica della nostra razza.

Del resto, l'avvenire dirà poi presto o poi la sua parola, e saprà magnificamente dividere i pochi, veri attuali « creatori » — pei quali i nuovi tecnicismi sonori altro non sono che semplici *mezzi* indispensabili al raggiungimento di ignote forme di bellezza — dagli innumeri *falsi rivoluzionari* — adopratori maldestri ed ingenui dei medesimi mezzi, ma a scopo solamente di immediata ed effimera celebrità...

La Prora, agosto 1923.

LA REAZIONE ITALIANA

RIABILITIAMO qui la parola « reazione ».
Non di rado, si ode pronunciare questa parola nei riguardi della politica come dell'arte nostra.
Lasciando stare la questione politica, limitiamoci a considerare se l'arte nuova italiana sia o no reazionaria.

Molti stranieri, male informati delle cose italiche, sembrano credere che l'italiano sia una brava persona alquanto provinciale, che a poco a poco, coll'andar degli anni e coll'aiuto della riconquistata libertà, aneli a seguire le tracce dei popoli più vecchi, più ricchi e più raffinati.

Ed infatti, per parecchio tempo, si è visto l'intellettuale nostrano tener dietro alla moda francese od inglese o russa o tedesca. Solo, o quasi, un Gabriele

d'Annunzio — in quei medesimi anni — riusciva a rappresentar superbamente l'antico spirito del nostro Rinascimento al di qua della compiuta epopea ottocentesca.

Gli altri letterati facevano atto di devozione alla Francia. I pittori tentavano di importare in Italia l'impressionismo gallo-fiammingo. I musicisti non sognavano altro che di riscuotere l'approvazione benevola dei professori di Lipsia.

Un giorno però echeggiò il grido di battaglia futurista. Non affermerò — adesso che quel movimento generoso ed audace è morto — che il futurismo abbia creato una vera opera d'arte. Ma ad ogni modo, fu il primo ed il solo movimento artistico che l'Italia abbia posseduto dal compimento della sua unità e che abbia avuto ripercussioni mondiali.

Quando scoppiò la grande guerra, l'indipendenza artistica italiana era ben lungi dall'essere un fatto compiuto. I pittori non erano ancora giunti a liberarsi dall'influenza impressionistica, nè i musicisti da quella parallela franco-russa che era subentrata alla germanica.

È arduo l'affermare che la politica e l'arte possano essere indipendenti. Però, sta di fatto che nella novella storia italiana, la conquista di un nostro stile ha coinciso precisamente colla liberazione ultima del suolo italico e coll'esaltazione dello spirito nazionale.

Abbiamo così veduto affermarsi nel mondo intero intelligenze autenticamente italiche quali Luigi Pirandello, scopritore di una modernissima arte teatrale. Abbiamo visto sorgere pittori genuinamente nostri, quali un Felice Casorati ad es., nei quali sembra rivivere a traverso l'ultima tecnica plastica lo spirito dei nostri grandi maestri. Abbiamo visto infine un forte gruppo di compositori risuscitare una musica di stile indiscutibilmente italiano, cioè forte, ben costruita, chiara, e tutta impregnata di quella luce solare che plasma la nostra vita, e nella quale si intravedono, anzichè le influenze di questo o quell'altro maestro straniero, le vecchie ombre ancestrali di Frescobaldi, di Monteverdi, di Vivaldi, di Scarlatti o di Rossini.

L'arte nostra attuale può sembrare a taluni spiriti esotici « reazionaria », cioè satura di tradizione e retòrica, anzi francamente avversa a certe forme di linguaggio musicale straniero.

Non è qui il caso di far una lunga disamina di questo fatto. Constatiamo però che l'arte musicale italiana odierna è sorta negli ultimi anni di una lunga e dolorosa crisi musicale: l'agonia del romanticismo. Nessuna epoca fu mai ricca di tendenze così opposte come l'ultimo decennio. Il compito dei giovani italiani era singolarmente arduo. Essi dovevano osservare

tutte queste tendenze, sperimentarle, assimilarne ciò che poteva essere necessario, ed infine tutto dimenticare per *tornare all'antico,* cioè alla nostra vecchia tradizione strumentale passata, obliata per oltre un secolo. E dovevano ancora tener conto dell'800, anche se questo secolo fu per l'Italia esclusivamente melodrammatico, ma perchè l'opera romantica nostra è una entità abbastanza formidabile per non doversi facilmente trascurare.

Venne così un giorno — assai recente — ove quei musicisti che meglio conoscevano le ultime conquiste estere giunsero ad una nozione esatta di ciò che poteva l'Italia accettare di queste conquiste e di ciò che rimaneva per noi definitivamente inassimilabile. Quel giorno segnò la vera rinascita della musica nostra. E da quel giorno datano i primi lavori scritti dei quali l'estero ha potuto dire con certezza: « questa è musica italiana ».

La nostra musica non è atonale. Non ignora la politonalità. Ma si preoccupa, anzichè di questi problemi già ormai superati, di scoprire orizzonti più lontani. Non cerca di essere « moderna », e forse per questo raggiunge più facilmente la novità di tante altre musiche inquiete di essere « in ritardo ».

È ora di restituire alla parola « reazione » uno dei suoi migliori significati, da troppo tempo obliato. « Reazione » non significa forzatamente regresso verso

la barbarie, ma assai spesso vuol dire « ristabilimento di equilibrio » dopo un cataclisma. E nel caso presente, mi sembra proprio che la nostra nuova musica abbia avuto il merito — in verità non sottile — di aver trovato un saldo equilibrio a traverso il formidabile *caos* spirituale europeo degli ultimi anni. Se questa è la verità allora sarà lecito l'attendere serenamente l'avvenire nostro. Chè la musica italiana tornerà un giorno ad illuminare il mondo col suo mirabile sorriso, nel quale splende il nostro sole e si rispecchia il mare latino...

30 agosto 1925.

(Scritto per il numero speciale dei *Musikblaetter der Anbruch* in occasione del Festival internazionale di musica contemporanea tenutosi nel settembre 1925 a Venezia).

TENDENZE E STILE DELLA NUOVA MUSICA ITALIANA

LA guerra — che ha distrutto imperi e creato bolscevismo e fascismo — ha anche portato — nel campo artistico — certe conseguenze che — per la loro vastità — potranno essere serenamente valutate solamente dai posteri.

Sulle rovine del romanticismo e dell'impressionismo sorge oggi una epoca di profonda agitazione, di instabilità e di grave incertezza. L'arte odierna — sia letteraria, sia plastica, sia musicale — non parla che di « tendenze ». (La molteplicità di queste ricorda alquanto certi defunti Parlamenti, come quello italiano pre-mussoliniano, dove i partiti erano numerosi quanto i deputati). Alla quantità di tendenze di cui sopra, si aggiunge poi — da due anni in qua — il fatto nuovo dei famosi « ritorni »: ritorno a Bach, a Haendel, a Lulli, a Rossini, e persino (fatto questo assai incredibile) a Boieldieu o al peggior Tchaikowski.

Ma finora nulla sarebbe male, perchè questa ricchezza di tendenze significa dopo tutto lavoro, ricerca ed affanno creatore. Ma il male piuttosto che « tendenza » significa aspirazione e non realizzazione. E la storia dell'arte è fatta di raggiungimenti e non di buone intenzioni.

Però, lasciamo da parte ogni pessimismo, e non andiamo ad affermare — come taluni dicono — che la musica è decrepita e sta morendo. Consideriamola invece come più viva che mai.

Per veder chiaro nell'atmosfera musicale contemporanea, è necessario anzitutto partire da alcuni presupposti. Che il romanticismo — nella sua parte più fragile almeno — sia morto, questa è cosa che sanno ormai anche i bambini. Che l'impressionismo sia defunto, questo pure è cosa che nessuno discute più. La decadenza del romanticismo, iniziata dal *Tristano wagneriano,* ha condotto a quelle conseguenze che tutti conoscono: straussismo (il quale segna la fine anche del poema sinfonico-letterario), scriabinismo (questo fa strage ancora nella U. R. S. S.), ed infine schönberghismo.

Lasciamo da parte Strauss (grandissimo artista, ma

che appartiene ormai al passato remoto) e Scriabine (che detesto). Ma Schönberg è un fenomeno essenziale e caratteristico e necessario della storia musicale. Ogni uomo grande nasce con un determinato posto assegnatogli dalla volontà divina (o dalla sorte, per chi non vuol nominare Dio). Certi uomini hanno la buona fortuna di essere assegnati da quelle potenze superiori a posti di alta soddisfazione e che tutta l'umanità invidia. Altri invece hanno per missione di svolgere una azione indispensabile è vero, ma anche per necessità storica — impopolare ed ingrata. Ed è così che Schönberg ebbe dal destino la missione di « liquidare » (ogni fallimento ha il suo liquidatore) il vastissimo movimento romantico, liquidazione la quale era già stata imposta dalla grandezza del genio wagneriano (come il genio di Michelangelo aveva segnato la fine del Rinascimento e dato origine al barocco). E così venne creata la musica *atonale,* con quelle conseguenze che tutti conoscono.

Ho dato già nella mia azione privata e pubblica altissime prove della mia ammirazione per Schönberg. Ma debbo qui anche dichiarare che la atonalità è una musica assolutamente impossibile per noi italiani. Nessuno di noi ha mai potuto scrivere una battuta atonale. Ed il nostro popolo ha chiaramente dimostrato che di

questa arte non ne vuol sapere. Dunque ecco la atonalità definitivamente eliminata dai problemi nostri.

Alla corrente schönberghiana, si suole comunemente opporre il pensiero strawinskiano. Ed infatti la influenza di Strawinski è stata in questo ultimo decennio essenziale in Europa. Egli rappresentava, di fronte al dissolvimento viennese e alla negazione post-romantica e post-impressionistica della tonalità e della costruzione, una potentissima affermazione di quei valori combattuti. E così — per quel periodo — Strawinski incarnò — in opposizione allo spirito distruttore e decadente (ma però storicamente necessario) del verbo austriaco — la salutare reazione che doveva poi un giorno ricondurre in prima linea quei valori costruttivi indispensabili all'arte e che per molti anni erano stati compromessi dalle conseguenze post-wagneriane. In questo senso, l'opera di Strawinski è veramente grande. Ed è strettamente conforme al rigore storico che egli — dapprima creduto il più audace dei rivoluzionari — sia poi apparso poco a poco come un autentico reazionario. La reazione — parola che i sovversivi pronunciano sempre con disprezzo — è fenomeno di alta portata. La reazione (salvo alcune eccezioni) altro non è se non il lavoro costruttivo ed apportatore di equilibrio che segue i grandi cataclismi. Per questo va intesa quella parola come sinonimo di progresso e non di ritorno al peggior passato.

Il vasto movimento musicale del quale la nuova Italia è oggi il focolare, offre anche lui non poche tendenze. Tuttavia queste — a chi ben considera — si riducono ad un insieme assai omogeneo, così come i rami di un rigoglioso albero hanno un tronco unico.

Causa determinante e fondamentale delle varie tendenze nostre è la necessità di reagire contro la decadenza del teatro verista piccolo-borghese e di finalmente ricondurre il pubblico italiano a pensare che le basi della musica italiana non sono unicamente contenute nel melodramma dello scorso secolo, ma che ben diverse, più antiche e più profonde sono queste origini.

La formazione di questa nuova coscienza anti-melodrammatica è il fatto nuovo più importante avvenuto da vent'anni in qua nella nostra evoluzione musicale nazionale. Ad esso va aggiunto un altro fatto di importanza grandissima: la rinascita del canto gregoriano come elemento essenziale e vivo della nuova tecnica musicale nostra. Sono questi i due fatti che hanno costituito la parte preponderante e decisiva dell'azione di tutti i veri musicisti della mia generazione (quella dei semi-giovani), e che oggi si continuano più forti che mai nelle creazioni dei giovani più intelligenti.

Di fronte alle grandi correnti europee, le quali, negli ultimi anni, si riducevano facilmente ai nomi di Schönberg e di Strawinski, la posizione della nuova musica italiana è assai semplice. L'influenza di Schönberg in Italia è assolutamente nulla. Quella di Strawinski è leggermente più visibile, ma si limita però a forme esteriori e ad alcuni atteggiamenti giovanili di questo o di quell'altro musicista. Su Pizzetti e su Malipiero — per non citare altri compositori — l'influenza di Strawinski è assente almeno quanto quella di Schönberg. Ma vi è alta simpatia nei giovani per l'autore di *Petrouchka*. Essendo gli italiani costruttori e reazionari, è legittimo che il pensiero di quel magnifico musicista trovi da noi un profondo consenso.

L'Italia è un paese diverso da tutti gli altri. È una nazione essenzialmente rurale, ma nel campo industriale ha dato altissime prove di americanismo. È un paese vecchissimo, ma oggi più giovane di tanti altri. È considerato ancora sovente come la terra del dolce far niente e dell'indolenza; mentre invece conta oggi sul suo suolo quaranta milioni di proletari che lavorano. E — per ritornare al terreno musicale — ha su taluni altri paesi una viva superiorità: quella di non voler essere *alla moda*. Da noi si osserva con viva curiosità e sovente con simpatia ogni sforzo straniero verso nuove espressioni spirituali. Ma ogni imprudente velleità di prematuro entusiasmo viene pronta-

mente frenata dal senso ipercritico della razza e dallo scetticismo che è caratteristica nostra e frutto inevitabile di tanti secoli accumulati sulle nostre spalle. Si parla molto oggi anche da noi di neo-classicismo, e taluni critici di scarsa fede e di molta superficialità attribuiscono la paternità di questo nuovo atteggiamento all'ultimo figurino strawinskiano. Perchè siccome Strawinski si è dato a scrivere una musica che vorrebbe essere classica, così si addebita a lui anche questa recente parola d'ordine. Ed infatti non pochi giovani europei seguono oggi docilmente il nuovo verbo russo-parigino, pronti però domani a ridiventare romantici qualora il vento mutasse direzione. Ma — per quanto riguarda l'orientamento attuale dello spirito nuovo italiano verso un atteggiamento indubbiamente più classico che romantico — questo ha origini ben più remote e profonde che non un semplice capriccio di moda. La nuova musica italiana — la sola a mio parere che veramente conti oggi qualche cosa come contenuto e come valore storico — risale, a traverso il mirabile *Falstaff* di Giuseppe Verdi — ad una catena ancestrale che comprende tra altri i nomi di Rossini, Dom. Scarlatti, Vivaldi e Monteverdi. Dallo studio rinnovato di questo passato, e da un parallelo rinnovato contatto colla musica del popolo, è informata oggi l'azione dei nuovi musici italiani. È quindi errore deplorevole di voler ridurre il magnifico sforzo

attuale delle nuove generazioni italiane verso un'arte fatta di equilibrio e di misura architettonica, ad una semplice scimmiottatura degli ultimi lavori strawinskiani. Come se gli italiani — per ben parlare il toscano — dovessero oggi andare ad impararne la sintassi e l'accento a Parigi. Perchè questo va chiaramente detto: la forza cui è pervenuta ormai la nuova coscienza italiana permette anche ai nostri compositori di guardare con molta calma e con un perfetto senso di indipendenza critica ogni forma d'arte straniera più geniale.

Ed è necessario ormai che ogni critico italiano e straniero — avvicinandosi a certe nostre moderne creazioni — abbandoni il preconcetto che gli Italiani nel campo della musica pura debbano tuttora essere dei bravi allievi (magari promettenti) dei loro professori d'oltr'alpe, e si persuada invece che i nostri musicisti sanno perfettamente trovare nel grandioso passato italico dei tre secoli scorsi un alimento sufficiente per andare incontro tranquillamente a qualsiasi avvenire.

Stabilita dunque la totale indipendenza della nostra giovane scuola nei riguardi di quel che succede fuori d'Italia, chiuderò questo già lungo scritto con poche parole.

Il vero dramma dell'arte moderna, dramma che già dura da un secolo e tende ad aggravarsi ogni giorno

consiste nel progressivo distacco dell'artista dall'anima della massa umana. Quando si pensi quale era la condizione degli artisti del Rinascimento in mezzo alla società loro circostante, e come invece la maggior parte degli artisti dello scorso secolo abbiano dovuto giungere solamente vecchi — e talvolta dopo morti, come Cézanne — al dovuto riconoscimento, è cosa assai melanconica. Nè oggi le cose tendono a mutare. Ogni giorno che passa, accresce la distanza che divide l'artista dai suoi contemporanei. E da questo doppio contrasto di posizioni, tra artisti che non vogliono scendere al contatto della collettività, e tra l'atteggiamento pigro e diffidente di questa che non vuol avvicinarsi ad un pensiero che essa considera troppo aristocratico e cerebrale; da questo doloroso stato di cose deriva il maggior pericolo per ogni arte (perchè, esaminando la situazione della pittura, o della scoltura o della poesia, le cose vanno anche peggio). Molte, troppe (lo dicevo cominciando questo scritto) sono le tendenze odierne dello spirito artistico. Troppe sono le lotte estetiche; molti ingegni sciupano il meglio delle loro forze in polemiche. È necessario che l'artista si penetri bene di questa verità: che l'umanità del dopoguerra attende dai responsabili l'avvento di un'arte la quale corrisponda ai bisogni spirituali di quest'epoca, ma che non sia già un'arte da cenacolo o fatta per esigue minoranze ma un'arte che — per la sua forza di re-

spiro, per il suo dinamismo, per la sua *serietà* e *dignità* e la sua *universalità* meriti veramente il suo nome. Se quest'arte ritornerà — ed a questo ritorno, debbo dirlo, lavorano con fede e tenacia i migliori musicisti d'Italia — allora il Dio risorto presto farà a distruggere tutte quelle parole grosse ed ossessionanti che si chiamano oggettivismo, arte pura, neoclassicismo, ecc. ecc., ed a dimostrare che nessuna teoria prestabilita vale contro un lavoro « riuscito » ed animato dal divino soffio dello spirito...

Melos, dicembre 1928.

(tradotto dall'originale tedesco).

DELLA MUSICA NECESSARIA

RECENTEMENTE vide la luce in Francia un libro di André Coeuroy, intitolato *Panorama de la musique contemporaine,* il quale fu discretamente maltrattato nelle recensioni dei nostri bravi critici quotidiani (probabilmente perchè la stragrande maggioranza di essi sarebbe totalmente incapace di scrivere un libro così attraente e vivace ed informato come quello). E venne precisamente vilipeso e trattato da famigerato perchè — nel capitolo sulla moderna scuola italiana — taceva molti nomi che in Italia si credono ancora avere importanza internazionale, parlava poco di taluni altri, e rivolgeva invece particolare attenzione ad una certa tendenza, nella quale devo confessarmi abbastanza compromesso. Non starò qui a prender le difese di quel bel libro contro i pezzi grossi della nostra critica, chè questa azione — essendo io parte in causa — sembrerebbe difesa personale. Ma

ciò che mi piace in quel capitolo, è la constatazione fatta dal Coeuroy che la nuova musica italiana (quella almeno che egli predilige, condividendo i miei gusti) si è nuovamente istradata sulla via della luminosità, della trasparenza, del facile eloquio, della bonarietà, dell'ottimismo e della gioia insomma.

Il Coeuroy sembra pensare che questa musica italiana abbia ad un tempo ritrovato la strada della migliore tradizione nostra e d'altronde preso definitivamente posizione come valore internazionale diverso da tutti gli altri attuali. Ripeto che queste parole, scritte da un critico di alto ingegno e per giunta francese, mi hanno recato una comprensibile soddisfazione.

Non voglio qui rifare il solito comodo processo contro l'Ottocento, chè anche di questo atteggiamento estetico si comincia ad essere sazi. Devo però — agli scopi di questo scritto — notare che non fu certo lo scorso secolo quello della serenità. Si può anzi affermare senza timore di venire contraddetti, che fu per opera del Romanticismo se scomparvero dalla musica quei valori che erano l'essenza vera del classicismo, cioè la felicità euritmica risultante dal perfetto accordo tra pensiero forma e mezzi, e la conseguente pace spirituale raggiunta, la quale altro non è nè dovrebbe essere che lo scopo ultimo di ogni vera arte. Ma non si può un'arte sottrarre alla vita circostante, nè sarebbe

quindi stato possibile alla musica — fra tutte le arti quella che maggiormente risente e riflette le umane vicende — isolarsi dal grave travaglio politico e sociale dell'Ottocento. E così avvenne che un secolo musicale nato all'ombra di Mozart finì nel post-wagnerismo.

Questo ultimo decennio ha abbondantemente dimostrato quanto fossero errate le previsioni di quel monarca neutrale il quale diceva nel 1917 ad un giornalista americano che la guerra avrebbe lasciato il mondo nello stato di prima. Dal tremendo conflitto è sorta una nuova umanità, la quale si divide oggi semplicemente in due mentalità: quella prebellica e quella postbellica.

Oggi non vi è più posto al mondo per chi ha conservato la mentalità n. 1. (Va osservato di sfuggita che esistevano già prima della guerra non poche persone colla mentalità n. 2).

È accaduto nell'ultimo decennio un fenomeno musicale di altissima importanza, del quale sarebbe stolto misconoscere il valore e le ripercussioni: quello del *jazz*.

Procedendo negli anni, mi sono poco a poco irrigidito nella convinzione che non vi sia al mondo nè suc-

cesso e nemmeno insuccesso senza ragioni ben motivate. Qualsiasi successo — anche se diverso da quello che vorrei per me — trova in me un rispettoso osservatore. Come pure ogni insuccesso — anche se umanamente doloroso — non mi ribella, perchè vedo sempre che alla fine dei conti, a quella persona mancavano i requisiti per vincere. Credo dunque che certi travolgenti successi del dopo-guerra, come quelli ad es. delle sottane corte e dei capelli tagliati, siano legittimi e dovessero rispondere ad una necessità delle masse. Così come l'universale trionfo del *jazz* e del suo ritmo sincopato doveva verosimilmente recare alla umanità una nuova musica della quale essa aveva bisogno.

Chi del *jazz* non capisce nulla, va dicendo che questa musica è un prodotto infernale e diabolico, inviato da Belzebù per rovinare l'umanità. E si scrive così che la musica afro-americana è un'arte di barbari unicamente atta ad eccitare i sensi stanchi e logori di un pubblico corrotto e decadente.

Queste scemenze sono profondamente lontane dalla realtà. Il *jazz* (il vero, non quello europeo) è un prodotto artistico dovuto — anzichè a decadenza — ad un innesto fra il genio musicale di una razza vergine ed ancora infantile, che oggi si affaccia accanto alle

sorelle più anziane — la negra — e lo spirito spregiudicato, sano ed ottimista nordamericano. Si può obbiettare con ragione che il *jazz* non è — dopo tutto — una nuova musica, ma piuttosto un nuovo modo di suonare certi strumenti (in altri termini, il *jazz* altro non è in fondo che una musica di base tradizionale, ma nella quale tutti i suoni sono resi perennemente instabili da una audacissima inedita tecnica degli esecutori). Ma rimane sempre il fatto che il *jazz* ha contribuito potentemente a ricondurre nella musica europea il ritmo e che ha orientato lo spirito pubblico verso orizzonti più freschi, più sereni, e — diciamo anche la parola cruda ma necessaria: più *sani* di quelli della decadenza romantica e dell'immediato anteguerra. Io considero il fenomeno del *jazz* come essenzialmente comparabile a quello della *Commedia dell'arte*. Chè tale è il *jazz;* una vera e propria arte di improvvisazione su canovacci sonori prestabiliti, nella quale la musica rivive e si trasforma continuamente secondo una collaborazione quale non esisteva prima in musica tra compositore ed esecutore. Per questo — e per molte altre ragioni — il *jazz* merita assiduo studio anzichè grossolane vuote superficiali ingiurie, e mi onoro di essere stato uno dei primi musicisti europei che hanno compreso — anche prima degli stessi americani — la singolare importanza di questo grandioso fenomeno.

Ma il fenomeno *jazz* non è che uno degli aspetti dell'orientamento attuale della musica. Era però opportuno il citarlo qui, a conforto della tesi fondamentale di questo scritto. Perchè io ritengo che l'umanità abbia oggi necessità di una nuova musica apportatrice di pace spirituale, di vivacità, di sana gaiezza, una musica insomma che tutto sia fuorchè filosofica ed asfissiante. Troppe sono state — da quarant'anni in qua — le musiche noiose. Quando poi il peso di piombo che già soffocava la musica prebellica, venne ad aggravarsi per la profonda crisi tecnica che ha così crudelmente travagliato l'arte europea tra il 1910 ed il 1920 circa. Si acuì allora enormemente il distacco tra l'arte cosidetta « seria » ed il pubblico, il quale da non pochi sintomi, dimostra oggi di non volerne più sapere di musiche-rebus o di logaritmi sonori per lui incomprensibili. Non darò io torto al pubblico. A nulla serve il dire comodamente che il pubblico — il quale dopo tutto altro non è che umanità — sia idiota e non capisca nulla in fatto di arte. Meglio sarebbe invece lo studiare attentamente, appassionatamente quali siano le aspirazioni di questo pubblico e tentare di dargli quell'arte della quale egli ha bisogno. Chè di altre egli non si interessa.

Non pochi sono oggi i sintomi che i compositori ab-

biano finalmente capito in che senso devono orientare la loro « musa » — sotto pena di perire altrimenti. E la formazione di questa nuova coscienza musicale è anche grandemente facilitata dalla cessazione del vecchio pregiudizio che creava una barriera invarcabile fra la cosidetta « grande arte » e quelle qualificate « inferiori ». Nessuno avrebbe mai pensato venti anni fa che musicisti « seri », dei « sinfonisti » quali Strawinski, Krenèk, Hindemith, Milhaud o Weill si sarebbero « abbassati » sino al *jazz*. Nessuno avrebbe previsto che un Petrolini — che si credeva condannato per la vita al « varietà » — si sarebbe un giorno rivelato quale inarrivabile interprete di Molière. Nessun pittore serio avrebbe osato dedicarsi alla decorazione di una macelleria od alla confezione di cartelloni. E via discorrendo. Questo prova che certi pregiudizi romantici si stanno felicemente superando, e che l'arte si rivela oggi come una sola e di orizzonti assai meno ristretti che non fosse in fondo quella modestamente battezzata « divina » nello scorso secolo.

Certo è che la musica noiosa ha fatto il suo tempo. È questo il secolo della velocità, e non quello degli scocciatori, fossero questi nobilissimi. Ed è per questo che — quando il Coeuroy scrive che la nuova musica italiana ha « *réappris le rire rossinien* » — questo mi riempie di soddisfazione. Perchè sempre — colla parola come coll'azione — ho tentato di ricondurre la

musica nostra sulla via della chiarezza, della serenità e del sorriso, anche se qualche volta questo non mi riuscì così schietto ed innocente come lo avrei voluto. Mi pare così ammirevole la definizione di Shaw, l'essere cioè l'artista «un predicatore travestito da *clown*». E vedo con gioia che da ogni parte della terra nostra rivive lo spirito di Scarlatti e di Rossini in piena armonia colla stupenda lezione del *Falstaff*. Se i giovani italiani comprenderanno interamente la necessità di creare questa « musica piacevole » della quale l'umanità ha tanta sete, se dalle loro concordi ricerche verrà fuori di nuovo una musica italiana degna dello spirito storico della razza, allora potrà dirsi forse dileguata la nube nera che per oltre cinquanta anni ha nascosto agli occhi del mondo il cielo della felicità musicale...

L'Italia letteraria, 7 aprile 1929.

II

FIGURE, RICORDI PERSONALI, VIAGGI, ECC.

UNE VISITE A LEON TOLSTOI

LE soir du 1 décembre 1909, j'assistais avec un camarade à un concert d'orchestre que dirigeait Oskar Fried dans la salle de la Noblesse de Moscou. Comme je profitais d'un entracte pour errer dans les couloirs, je vis accourir vers moi mon ami Serge Koussewitzki, un homme qui mérite singulièrement de la musique par son inlassable et multiple activité de chef d'orchestre, d'extraordinaire virtuose et de Mecène. Il me demanda: « Voulez-vous jouer après-demain pour Tolstoï, à Jasnaïa-Poliana? ». Je vous laisse imaginer avec quel enthousiasme fut accueillie cette proposition. Le départ fut fixé au lendemain soir à minuit, et Koussewitzki me laissa indiciblement ému à l'idée que dans quelques heures je pourrais serrer la main qui écrivit tant de chefs-d'oeuvre et contempler à loisir cette légendaire figure, la plus grande qu'éclaire l'aurore du XX^e^ siècle. Le lendemain soir, nous nous re-

trouvions à la gare de Koursk, emmenant avec nous Mr. Goldenweiser, un ami intime de Tolstoi et un magnifique pianiste, lequel voulait bien nous servir de compagnon dans cette mémorable expédition.

Huit heures séparent de Moscou la gare où nous devions descendre. Lorsque nous y arrivâmes, le matin à 8 heures et demie, il faisait à peine jour; un de ces jours sombres et tristes qui répandent dans l'âme une profonde mélancolie. Mais notre impatience était trop vive pour que nous nous attardions à la moindre rêverie. Vite, nous nous installâmes dans les deux traîneaux qui nous attendaient devant la gare, et nous partîmes à toute allure.

Une demi-heure après notre départ, les traîneaux s'engageaient dans une longue avenue. Au bout de celle-ci était une maison en bois grise, d'assez importantes dimensions, devant laquelle nous stoppâmes. C'est dans cette maison que Tolstoï est né et a passé presque toute sa vie. Sur le seuil de la porte, nous fûmes accueillis, chose vraiment inattendue, par un domestique dont la veste avait les boutons surmontés d'une couronne de comte. Nous entrâmes dans une petite antichambre et soudain, m'étant retourné, j'aperçus notre illustre hôte qui descendait l'escalier.

Quoiqu'il n'y ait pas, dans le monde entier, de physionomie plus connue que celle de Léon Tolstoï, néanmoins, avant ce jour, je n'avais aucune idée de l'im-

pression magnétique produite par ces deux extraordinaires yeux. Sa taille, très élevée, était encore rehaussée par un maintien orgueilleusemente droit. Il marchait avec force et fermeté. Il etait habillé, comme toujours, avec le costume *moujik:* veste blanche avec ceinture, culottes et bottes. Il nous serra chaleureusement les mains et me dit dans un français très pur (il parlait ou lisait douze à quatorze langues): « J'ai rêvé de votre musique toute la nuit; et j'ai entendu dans mon rêve une merveilleuse mélodie, que je suis certain de retrouver dans les oeuvres que vous me jouerez ». Ceci dit, il prit congé de nous pour aller faire sa promenade quotidienne. Et, à travers les vitres, nous le vîmes s'éloigner à grandes enjambées dans les bois neigeux, suivi de deux chiens. Il marchait comme un jeune homme.

La pièce où l'on nous introduit tout d'abord était son ancien cabinet de travail. C'est là qu'il acheva, entre autres choses, *Anna Karénine* et *Résurrection*. Mes deux amis prirent quelque repos, et moi profitai de ce répit pour écrire deux pages de la partition d'orchestre de ma *Suite* op. 13 sur la table illustre qui avait vu naître des chefs-d'oeuvre. Superstition plutôt qu'irrespect ou inconscience. Un peu plus tard dans la matinée, nous montâmes à l'étage superieur, dans la grande salle à manger. Il y avait là plusieurs personnes: une fille du comte, et aussi une belle-fille, femme d'un fils

avec lequel le père était fâché, mais dont il continuait à recevoir la compagne. Il y avait encore le médecin particulier de la maison, Dr Arnouriski (1). Lorsque le comte fut revenu, l'on se mit à table. Le déjeuner était un des plus détestables que j'aie pu manger de ma vie, fait de cette cuisine paysanne russe, qui aurait raison en huit jours du plus solide estomac occidental. Mais, dans l'occurrence, il faut dire que nous étions bien peu conscients de ce que l'on nous offrait, uniquement occupés à contempler cette admirable figure, si riche de profondeur, de grandeur, de puissance et surtout de bonté. La conversation, tout d'abord réservée, s'anima peu à peu, car le comte avait rapidement su nous mettre à l'aise et nous faire même oublier la grande distance morale et intellectuelle qui nous séparait de lui. Mais quelle vivacité, quelle lucidité d'esprit, chez ce vieillard de 82 ans!

Aussitôt le déjeuner fini, le comte s'assit dans un fauteuil pour écouter, et je commençai à dérouler mon programme. Le comte fut excessivement ému par un frais et spirituel *allegro* de Mozart, et je pus surprendre ses deux grands yeux tout mouillés de pleurs.

Bach, Haendel, Beethoven, Schubert, Scarlatti, Cho-

(1) Quello stesso col quale doveva poi fuggire un anno più tardi Tolstoï morente. A. C.

pin, se succèderent ensuite. Et, au cours cette éxécution, je pus me faire une idée assez exacte des goûts du grand penseur. Il aime principalement la musique simple et monodique. Il est à peu près insensible à la polyphonie. Et, par dessus tout, il aime la musique populaire, de n'importe quel pays, ou toute musique issue de celle du peuple. Il n'aime aucunement la musique moderne et, depuis Beethoven, le seul compositeur qui l'émeuve profondément et qu'il accepte avec joie est Frédéric Chopin. Il adore Mozart; de Bach, il apprécie seulement les compositions de petites dimensions et peu polyphoniques. En resumé, il aime surtout la musique ancienne, populaire ou ayant style populaire, et de sentiment vif et allègre. Chose curieuse, cet homme si grand, ce génie si sevère, n'aime pas beaucoup la musique triste.

Après deux heures de musique, le jour commençant à baisser, nous sortîmes devaint la maison, afin que l'un de nous put prendre quelques souvenirs photographiques. Puis, à notre grand étonnement, Tolstoï monta sans l'aide de qui ce soit sur son cheval et s'en fut, accompagné de M. Goldenweiser, pendant deux grandes heures au hasard des bois.

Je profitai de son absence pour causer longuement avec son docteur, lequel voulut bien me laisser visiter la chambre à coucher du comte. Une véritable cellule monacale aux murs blancs et nus, avec un petit lit en

fer, un modeste lavabo, une table à côté du lit. Au-dessus du lit, une planche à livres faisant le tour du coin, et supportant une vingtaine de livres: les saintes écritures de toutes les grandes religions, *Bible, Coran, Confucius,* etc., la plupart dans leurs langues originales (ainsi que je l'ai déjà dit, Tolstoï lisait même l'hébreu et l'arabe).

Après dîner, la musique recommenca. Le comte était insatiable et réclamait sans cesse autre chose. Et, le voyant si heureux, il eût été bien difficile de lui refuser. En attendant, le bruit de notre visite s'était répandu dans les environs, et un certain nombre de paysans des fermes voisines s'étaient furtivement introduits dans la pièce contigüe d'où ils écoutaient jouer. Mais Tolstoï s'en étant aperçu, ouvrit toute malgré son aversion pour la musique moderne, même des chaises pour prendre place à côté de lui. Parmi les oeuvres jouées dans cette mémorable soirée, je me souviens des « *Tableaux d'une exposition* » de Moussorgski, musiques qui plurent beaucoup au comte, malgré son aversion pour la musique moderne, même russe. Mais il se faisait tard, et il fallait mettre fin à l'inoubliable journée. Le comte s'assit prés de nous pour prendre un dernier thé. Il nous causait à présent comme à de vieux amis. Il nous disait toute la joie qu'il avait éprouvée à entendre la musique. Il s'enquit de ma famille, de ma vie, de ma santé même. Il me

trouva l'aspect un peu délicat, et me conseilla de me faire un physique solide, qu'il considérait nécessaire pour la fermeté du moral. Et cependant j'avais mon regard obstinément fixé sur ce grand visage afin de graver dans mon souvenir tout ce que mes yeux pouvaient arriver à en saisir, jusqu-au dernier instant que nous sentions malheureusement approcher trop vite.

Onze heures sonnèrent. C'etait l'heure du coucher du grand vieillard. Tout le monde se leva en silence, religieusement recueilli. Tolstoï nous dit: « Encore une fois merci, mes amis. J'ai été très touchè et très emu par ce que j'ai entendu. Et j'espère vous revoir encore sur la terre, ou sinon là-haut, *s'il y a un là-haut* », ajouta-t-il avec un sourire légèrement sceptique et triste. Étrange chose que cette affirmation de doute dans cette bouche...

Il se dirigea lentement vers sa chambre, parmi le silence grave et respectueux de l'assistance. Et, parvenu sur le seuil, il se retourna encore une fois, pour nous faire un geste amical avec la main avant de disparaitre à nos regards...

Une heure après, nous reprenions le train pour Moscou, avec dans le coeur, un indéfinissable mélange de joie, de tristesse et d'éternelle reconnaissance...

Comoedia, 30 agosto 1910.

CLAUDE DEBUSSY

NELLA mattina del 26 marzo u. s., e precisamente nella tragica ora in cui la minaccia tedesca si affacciava in tutta la sua tremenda gravità dinnanzi ad Amiens, il cuore del più grande musista francese vivente cessava di battere.

Lo si sapeva — da due anni — malato della più crudele malattia, quella che non perdona mai. Ma tutti lo tacevamo gelosamente, tremando che la orribile verità venisse svelata un giorno al Maestro. E serbavamo sempre un filo di speranza, ravvivato dallo effimero miglioramento che gli scorsi mesi avevano sembrato arrecare all'infermo. Ma, nelle ultime settimane, il male era riapparso, più grave che mai, e non rimaneva più che rassegnarsi all'inevitabile.

E venne la morte; morte doppiamente dolorosa per le sofferenze che la precedettero e poi per la tragicità del momento.

Ma, se il grande cuore infantile dello scomparso sembra essersi arrestato nell'angoscia del pericolo germanico, non rimane forse quella dolce e luminosa musica ad attestare dell'inviolabilità dell'arte di fronte a qualsiasi sconvolgimento bellico o sociale?

Nell'aspetto fisico, Debussy era assai dissimile dal tipo alquanto fine, gracile e semi-etico d'artista che amano a figurarsi le troppo numerose signorine che suonano così male la prima *Arabesque* o i *Jardins sous la pluie*. Era di media statura, piuttosto tozzo ed assai robusto. Una stranissima testa: fronte enorme, sporgente all'innanzi, mentre viceversa sembrava mancasse qualcosa al lato posteriore del vasto cranio; un colorito giallognolo: due occhi piccoli e come sprofondati in un viso molto grasso; naso diritto e corto, del più puro e classico tipo romano; capelli e barba folti, nerissimi, nei quali la cinquantina aveva fatto nascere qualche raro, isolato filo argenteo. Le mani erano bellissime, come sempre negli artisti di razza superiore. La voce era poco simpatica, alquanto rauca (questo si aggravava con l'abuso del tabacco) ed il modo di parlare anormale, nervoso e *saccadé*. Il vestire era elegantissimo in ogni particolare. Camminava in curiosa maniera, come tutte le persone che hanno la debolezza di portare calzature troppo *femminili*.

Era assai ghiotto. Nella buona stagione, quando abitavo (negli ultimi anni) lo stesso quartiere parigino, mi veniva fatto non di rado di sorprendere verso mezzogiorno, l'autore di *Pelléas* davanti a qualche negozio alimentare dell'*Avenue Victor Hugo,* in compagnia dei suoi cani prediletti, ed assai preoccupato della scelta di frutta rara e di formaggi prelibati in vista della non lontana colazione.

Era difficilissimo da avvicinare. Non lo s'incontrava quasi mai nei teatri o al concerto; rifuggiva con orrore da qualsiasi esibizione pubblica.

Aveva pochissimi amici. Non si staccava mai dalla moglie e dalla figliuoletta, che adorava entrambe.

Lavorava moltissimo. E mi diceva che non poteva creare che in mezzo ad intensa luce. Infatti il suo piccolo studio dell'*Avenue du Bois* era illuminato da tre larghissime finestre, le quali bagnavano di sole tutti gli svariati preziosi oggetti artistici — specialmente asiatici — disposti con sapiente ordinamento nel bellissimo *atelier.*

Non insegnava e non ebbe discepoli.

Detestava dirigere — e d'altronde era un mediocre direttore d'orchestra. — Mi confessò un giorno:

«*Lorsque je dois conduire, je suis malade avant, pendant et après!* ».

Suonava il pianoforte in modo mirabile. Nessuna parola umana può dare un'idea del suo modo di eseguire certi suoi *Preludi*. Non aveva una propria e vera virtuosità, ma possedeva una incomparabile sensibilità di tocco; sembrava quasi che suonasse direttamente sulle corde dello strumento senza nessuna trasmissione meccanica: un vero miracolo di poesia. Oltre a ciò, usava i pedali in modo unico al mondo. Suonava, insomma, come nessun altro compositore o pianista vivente.

Nè era soltanto eccezionale interprete delle proprie creazioni, ma eseguiva meravigliosamente certe musiche antiche (specialmente Mozart). Ed è per me uno dei più fortunati e vivaci ricordi della mia vita artistica l'avergli sentito interpretare varie composizioni di Chopin, autore che egli prediligeva in particolar modo e di cui conosceva stupendamente ogni segreto. Anzi mi diceva un giorno — ciò che io ignoravo completamente — di avere fatto lunghi studi pianistici, nella sua giovinezza, con una allieva di Chopin (non ne ricordo il nome), e mi dimostrava la parte considerevole avuta da questo insegnamento nella sua formazione musicale, non solo come pianista, ma anche come creatore.

Debussy, lui stesso incomparabile esecutore, era esigentissimo per i propri interpreti. Quasi incontentabile, ben poche volte lo vidi pienamente soddisfatto di una esecuzione. Odiava quasi tutti i « virtuosi » di grande fama, generalmente così poco musicali; voleva bene invece ad alcuni colti ed intelligenti interpreti, i quali non brillavano di clamorosa riputazione, ma amavano la musica col medesimo amore sacro e disinteressato del Maestro.

Debussy era coltissimo, specialmente di letteratura e di arti plastiche. Stimava poco l'ultimissima pittura. Ed in musica, aveva la stessa avversione per le nuove tendenze anti-impressionistiche. Così, mentre amava moltissimo il *Petrouchka* di Igor Strawinski, abborriva cordialmente il *Sacre du Printemps* del medesimo autore. Una volta che ascoltavamo assieme Ravel ad eseguire le sue *Valse nobles et sentimentales,* mi disse questa sorprendente cosa: « *On peut faire beaucoup mieux avec cette musique-là* ». E mi rammento poi di avergli suonato nel febbraio 1917, la mia *Sonatina,* e di essermi sentito dire: « *Mon cher ami, je vous aime bien, et je vous souhaite sincèrement de composer beaucoup d'autres œuvres semblables, puisque c'est votre nature. Mais je vous avoue ne pas com-*

prendre que cette musique vienne à l'esprit de quelqu'un! ».

Di carattere, era straordinariamente nervoso, impulsivo ed impressionabile, e facilmente irritabile. La stranezza dell'aspetto esteriore, la voce poco piacevole, una forte dose di *gaucherie,* infine una timidità inverosimile, che egli dissimulava sotto una vernice di paradosso e di ironia sovente sarcastica e non sempre simpatica, creavano necessariamente una certa diffidenza nei primi rapporti. Era poi però capace di grande e fedele amicizia, ed oltremodo affettuoso coi suoi pochi amici. Era generoso ed amava soccorrere — non di rado in forma anonima e squisitamente delicata — i bisognosi.

Era rimasto, fino all'ultimo, un vero *grand enfant.* Quella medesima, meravigliosa innocenza e limpidezza di sentimenti che è caratteristica fondamentale della sua arte, traspariva da ogni suo gesto, da ogni sua parola. Cinquantenne, si divertiva più della sua bambina *Chouchou* a maneggiare i giocattoli a lei destinati dalla mamma. E torturava gli animali domestici coll'egoismo feroce di un piccolo birichino.

Preferiva assai — e con quanta ragione! — il *music-hall* di tipo inglese alla maggior parte dei teatri e concerti.

Andava pazzo pel mare (che illustrò musicalmente come tutti sanno), ma non amava la montagna. Di questa sua antipatia gli chiesi un giorno la ragione, ed egli mi rispose infantilmente: « *Parce que c'est trop haut!* ».

Voleva molto bene all'Italia, e specialmente a Roma. Parlava spesso con visibile emozione del concerto da lui diretto alcuni anni fa all'Augusteo, dell'accoglienza calorosa di quel pubblico, e della splendida preparazione orchestrale di Molinari. Desiderava vivamente ritornare fra di noi, appena finita la guerra.

Invece, la guerra dura ancora ed il Maestro non è più...

. . . . . .

Per quanto riguarda l'artista, è troppa l'importanza del Debussy nella storia della nostra arte, per pretendere improvvisare qui, in così breve spazio, una critica della sua opera. E, d'altronde, tanto è già stato detto e scritto su di essa, che ben poco avrei da aggiungere.

Nell'ultimo numero di questa rivista, ebbi occasione

di dire in poche righe (*Impressionismo ed antimedesimo*), quali fossero, per opposizione alle nuove tendenze artistiche odierne, le qualità e i difetti dell'impressionismo pittorico e debussiano. A queste parole nulla ho oggi da modificare. Intendo però chiarire alcuni punti del suddetto articolo, a scanso di interpretazione erronea del mio pensiero.

Dicevo in questo mio scritto, che l'arte di Debussy « appariva a noi come superata e già lontana ». Ora, non vorrei che oggi, nel raccoglimento muto e doloroso che ci unisce tutti di fronte ad una morte recente e crudele, queste mie parole fossero fraintese. Parlando di « superamento », non potevo alludere che a quello tecnico. Questo è infatti il solo elemento « superabile » di una qualsiasi arte, perchè il solo progredibile e perfezionabile all'infinito, secondo l'evoluzione umana. Ma la bellezza vera, quella che risulta dall'accordo perfetto tra il pensiero creatore e i mezzi tecnici di cui esso dispone, non è, — e non dev'essere — « superabile ». Bach non « supera » Palestrina, nè Beethoven Bach, nè Wagner Beethoven. Ognuno di questi grandi assolvette, con egual efficienza creatrice, all'altissimo compito che spetta ad ogni artista superiore: quello di raggiungere ed afferrare la invisibile Bellezza, valendosi dei mezzi tecnici più progrediti che il

perfezionamento artistico e scientifico della propria epoca possa mettere a disposizione.

Perciò, se Debussy è ancora troppo vicino a noi per poterne « classificare » con assoluta certezza il singolo genio creatore, è nondimeno certo che nulla potrà mai « superare » la meravigliosa perfezione stilistica e l'armoniosa euritmia di fantasia e di mezzi dell'*Après-midi d'un faune* e della *Mer*.

[V'ha poi che fu proprio lo sforzo di questo grande novatore a far uscire la musica, per la prima volta e definitivamente, dal vecchio logoro diatonicismo cromatizzato, e nello stesso tempo dalla secolare fortezza di dogmi, di formalismi, di tirannie di ogni genere in cui l'aveva racchiusa la cerebralità occidentale, e che si cominciò allora a intravedere veramente una autentica « libera musica ». E, in ciò pure, l'opera di Debussy segna un momento così preciso e capitale nell'evoluzione storica della nostra arte, che questo fatto solo basta ad eternare il nome del suo autore].

Dicevo pure, nel medesimo precitato scritto, che l'impressionismo di Debussy era « troppo esclusivamente preoccupato del godimento uditivo », ciò che potrebbe voler significato che la sua arte fu puramente sensuale. Siccome in questi giorni, a traverso i numerosi scritti necrologici di circostanza ha nuovamente

fatto capolino per mezzo di qualche penna delle più autorevoli, come sarebbe quella di Ildebrando Pizzetti (*Marzocco,* 31-3 u. s.), la vecchia questione della più o meno « umanità » della personalità debussiana, desidero non si creda che io consideri l'arte di Debussy come un puro giuoco sonoro inteso ad accarezzare più o meno piacevolmente l'udito, e privo quindi di ogni contenuto emotivo.

Certo, la preoccupazione principale, istintiva del Debussy era la costante ricerca dello *charme* sonoro. Però, qui pure, la mia critica era di ordine essenzialmente tecnico, e riguardava sopratutto la estrema vaporosità e — diciamo così — « inconsistenza » della maniera debussiana, da cui risulta sovente compromessa la « sodezza » plastica della forma. Ma ogni qualità spinta all'estremo deve fatalmente portare con sè i propri difetti; la forza dinamica è sovente brutalità e volgarità; la raffinatezza, preziosità; l'affettuosità, eccesso sentimentale, ecc.

I difetti di Debussy sono quindi quelli — inevitabili — delle sue qualità. E se noi dobbiamo oggi reagire con energia contro la sua arte, ciò è precisamente perchè Debussy fu sommo nella sua tendenza, che egli ne esaurì di un colpo tutte le possibilità e che conseguentemente l'impressionismo era condannato a morte per la stessa forza del genio che seppe scoprire i tre *Nocturnes.*

Dice il Pizzetti che l'opera di Debussy difetta — secondo lui — di profonda e piena vita, di ardente umanità. Ed aggiunge — sempre però con quel finissimo senso critico e quella nobiltà artistica che caratterizzano e distinguono i suoi scritti — non bastare che un artista sia un inventore di rare bellezze e un creatore di sogni, ma che bisogna anche che sia — e soprattutto — un Uomo.

Comprendo l'affermazione di Pizzetti: egli trova l'anima di Debussy troppo egoistica, troppo racchiusa in sè stessa, insomma troppo « aristocratica ».

Può darsi. Confesso però che, davanti a un artista geniale — sia più o meno grande — non considero che una cosa: la somma di gioie e di emozioni di cui gli sono debitore, e non affatto i rapporti e gli effetti della sua arte nei riguardi della rimanente famiglia umana. Che importa che un musicista abbia saputo commuovere o divertire milioni di uomini, se a me la sua arte sembra brutta e di essenza inferiore? L'arte non è morale, nè socialismo, nè propaganda patriottica e religiosa. L'arte è espressione assolutamente disinteressata del proprio io, della singola fantasia, della relativa sensibilità e facoltà di spaziare in un mondo ideale a sè. Se l'« umanità » di Beethoven è indubbiamente più vasta di quella di Mozart e Chopin, ciò

non toglie che il valore *puramente musicale* di questi due ultimi creatori non sia forse superiore a quello dell'autore della *Nona sinfonia.*

E non so quale apparirà, in avvenire, il valore « umano » dell'arte debussista. Ma momentaneamente ciò che solo mi importa è che essa rappresenta per me il ricordo imperituro di alcune fra le più dolci ed intense emozioni della mia vita d'artista (oh il primo contatto coll'*Après-midi d'un faune* e con *Fêtes*!)...

Disse Louis Laloy:

« C'est aujourd'hui que l'on peut determiner quelle race d'artistes il (Debussy) appartient. C'est à la plus pure de toutes, celle qui n'est capable en son art que d'amour, ignorant la haine, le combat, la violence et la laideur. Parmi les musiciens, Josquin des Prés, Palestrina, François Couperin, Haendel, Mozart en furent, et c'est du dernier surtout que Debussy se rapproche, par un égal privilège d'innocence et de clarté: l'un et l'autre ont pouvoir de répandre sur tout ce qu'ils touchent une sérenité limpide, et d'elle même leur pensée monte vers la paix et la joie ».

Mi sembra che questa opinione — che condivido senza riserva — definisca mirabilmente il valore « umano » dell'opera del grande francese...

Ars Nova, aprile 1918.

BUSONI PIANISTA

È grande. Immensamente grande. Così grande da ispirar quasi sgomento. Accanto a questo gigante, gli altri pianisti viventi — siano essi pur eccezionali — sembrano altrettanti fanciulli. Quelli più capaci tecnicamente, non reggono al confronto interpretativo; quelli più *artisti* non possono viceversa competere con lui per la loro inferiorità meccanica.

Solamente nel passato troviamo due nomi senza dubbio suscettibili di rivaleggiare con quello del miracoloso nostro toscano: i nomi di Liszt e di Rubinstein.

In Busoni ritroviamo ancora una volta traccia della formidabile influenza che esercitò Franz Liszt su quasi tutti i musicisti della seconda metà dell'ottocento. La formazione pianistica di Busoni è nettamente lisztiana. Mentre Bach e Mozart furono i veri maestri di Busoni compositore, Liszt guidò per mano

il pianista sino alla sua completa emancipazione. Pochi sanno che Busoni è l'unico pianista il quale abbia eseguito tutto Lizt. Basta conoscere le smisurata produzione pianistica del vecchio abate per valutare la grandezza di un simile sforzo.

E pur ben pochi sanno che Busoni — allora ventisettenne — ebbe un giorno la virtù di rifare da capo tutta la sua tecnica pianistica, da lui giudicata imperfetta; e di ricostruirla precisamente studiando tutte le opere di Liszt.

Non è possibile — in poche parole — dare una idea della tecnica busoniana. Di fronte a Ferruccio Busoni, assistiamo al miracolo dell'uomo che ha risolto ogni problema. Non esiste più un solo aspetto dell'attuale odierno tremendo tecnicismo pianistico che non sia stato da lui esplorato e completamente esaurito. Quando egli siede davanti alla tastiera, non vi sono più difficoltà, e neanche impossibilità. Una mano miracolosamente aristocratica e quasi femminile — obbedisce alla volontà di una mente la cui complessità fulminea ed instancabile appare talvolta diabolica.

Perchè la tecnica di Busoni è quasi interamente cerebrale. Poche sono — relativamente — le ore di vero studio da lui trascorse davanti al pianoforte; ma viceversa singolarmente intenso è il lavorìo mentale che lo precede. Busoni racconta del resto che molti fra i maggiori e più ardui problemi tecnici furono da lui

risolti non alla tastiera, ma in viaggio, oppure in tram o passeggiando.

Massimo sforzo in minimo tempo: ecco la formola essenziale della tecnica di Busoni. Questo fatto viene a confermare quanto disse così giustamente il chimico tedesco Ostwald: essere il genio null'altro che una macchina intellettuale capace di lavorare *meglio* e *più rapidamente* di altre congeneri.

Se la tecnica della tastiera consistesse solamente nell'aspetto — diciamo così — *pianolistico,* allora certi pianisti come Godowsky, Rosenthal o Backhaus potrebbero lottare con Busoni. Ma ciò che rende il suo giuoco così particolare, così inconfondibile, così affascinante, è la sua inarrivabile scienza del tocco e della varietà di colori, del *timbro* musicale insomma.

Nessuna espressione scritta potrebbe dare una idea — nemmeno approssimativa — della magìa di quell'arte coloristica. Mentre la maggior parte dei pianisti passano accanto alla incomparabile poesia del pianoforte senza neanche avvertirla, in una esecuzione di Busoni si svela un complesso di iridescenze sonore quali solo ne può offrire il nostro meraviglioso istrumento.

Le risorse primordiali del pianoforte, cioè la costante possibilità di opporre una estrema trasparenza ad una nebulosa confusione, la ricchezza armonica conferita dal pedale, la facoltà di ottenere simulta-

neamente più sonorità diverse, vengono da lui sfruttate all'ultimo grado.

Mi rammento ancora una sua esecuzione (nella scorsa primavera a Parigi) della colossale fuga dell'op. 106 di Beethoven. Fu come una luminosa visione di gloria, una epopea napoleonica veduta a traverso non so quale velo di nebbia, una immagine di Walhalla suggerita dall'alta fantasia dell'animatore, che mi lasciò una impressione indimenticabile, non priva di qualche analogia con quella prodottami dal prodigioso *Omero* di Rembrandt che trovasi al Museo dell'Aja.

Ma tutto ciò non riflette che il lato prevalentemente tecnico del Maestro. Dobbiamo adesso parlare dell'interprete in un senso più spirituale.

Fu detto sovente che l'interprete debba essere un semplice servo del pensiero creatore. Da questa concezione dissento parecchio. D'altra parte penso però — ancora oggi — che l'interprete ideale dovrebbe essere totalmente impersonale.

Ogni qualvolta odo Busoni, queste vecchie preoccupazioni mi si riaffacciano assillanti. In presenza di questo formidabile artista, il quale tratta le produzioni più elevate dei maggiori genî non con l'umiltà del sacerdote che compie un rito, ma piuttosto con la

superbia del conquistatore che prende possesso di terre altrui, vien fatto talvolta di chiedersi se non siano completamente errate le concezioni usuali dell'interprete.

Ma una eccezione — per quanto apparentemente persuasiva — non invalida la regola. Nell'ordine delle cose musicali, e più precisamente nel dominio dell'interpretazione, Busoni è una magnifica eccezione, unica del genere.

La verità risiede in questo: più che un interprete Busoni è un creatore.

Quando una musica qualsiasi ci perviene per le sue mani, non è tanto il pensiero di questo o di quell'altro autore che incontriamo, ma la sensibilità di Busoni, così come ammiriamo in certi quadri non già la riproduzione della realtà, ma sebbene la visione particolare del pittore. Mentre l'interprete normale s'identifica collo spirito del compositore sino ad illudersi di aver creato egli stesso il lavoro, Busoni piega prepotentemente la creazione altrui ad espressione completa della propria umanità. Talvolta la deformazione è lieve, e meno ce ne accorgiamo; altre volte invece essa è eccessiva, ed allora ci troviamo di fronte a risultati veramente curiosi — non sempre consoni colle nostre nozioni stilistiche — ma sempre prodotti di una mente meravigliosamente intelligente. D'altronde, poco o nulla gioverebbe discutere qui ciò che

taluni chiamano gli « errori » interpretativi di Busoni; la sua personalità è di quelle anormali, enormemente invadenti e autocratiche, le quali si accettano o si respingono in blocco.

Fu detto — principalmente per bocca di certe ascoltatrici femminili — essere l'arte di Busoni fredda e scarsamente umana.

Non ritengo che ciò sia esatto. È vero bensì che questo tipo di esecuzione non offre mai le due qualità che particolarmente possono sedurre le donne: la sentimentalità e la morbosità sensuale. Ma esso offre altre preziose caratteristiche, le quali — per essere meno diffuse — non sono però meno umane: la grandiosità, la severità e la nobiltà.

A queste ne aggiungerò poi un'altra, non meno rara: la bontà.

Questa ultima forse ancora meno accessibile delle predette perchè Busoni — e qui parlo non solamente dell'artista, ma altresì dell'uomo — non si svela tanto facilmente e spesso dissimula la sua profonda gentilezza d'animo sotto un denso velo d'ironia e di *persiflage*, ottima precauzione per tener a distanza i mediocri.

E come nella vita non lo avvicinano veramente che quei pochi capaci di comprendere tutta la grandezza della sua magnifica spiritualità, così nel pubblico molti lo ammirano ma non lo penetrano. « *Il*

n'y a que l'esprit qui sente l'esprit », disse Chamfort.

Si ode spesso rimprovevare a Busoni le frequenti modificazioni che egli apporta al testo musicale di altri autori (modificazioni però quasi sempre di ordine puramente istrumentale).

Non è possibile esaminare a fondo una tanto complessa questione, la quale coinvolge con sè tutto il problema dell'interpretazione.

Alcuni anni fa, avrei risposto senza esitazione condannando tutte quelle libertà di cui sopra. Oggi invece, comincio a pensare che la musica non debba necessariamente essere eseguita come venne scritta, e che ciò che solo vale, in fondo, nell'interpretazione, sia tutto quanto aggiunge l'interprete di *imponderabile* (quindi impossibile a notarsi materialmente) allo « scheletro » grafico cui è sempre costretta in fin dei conti la fantasia del creatore....

Ultimamente mi venne dato di sentire all'estero certi straordinari dischi americani da grammofono, nei quali si udivano alcuni di quei fantastici *jazz-band* improvvisare in modo inverosimile attorno alla modesta trama musicale di certi *fox-trot*. E pensavo — udendo certe sontuose polifonie ritmiche adattate su talune notissime danze dalla mirabile genialità inventiva di quegli esecutori, capaci di trarre da un semplice *fox-trot* un monumento poliritmico e multifonico suscettibile di reggere il confronto con una fuga

di Bach —: che abbia a rivedersi un giorno (con altri mezzi si intende) la vecchia libertà interpretativa del '400 e '500?

Potrebbe anche darsi. Ma su questo vastissimo argomento mi riservo di ritornare un giorno. Torniamo intanto a Ferruccio Busoni, per concludere.

Non so se quanto preceda possa dare — a chi non l'abbia udito — una idea di un artista il quale è indubbiamente una delle figure più grandi della nostra arte, non solamente presente, ma pure passata. Ma la musica — disse giustamente un poeta — « comincia dove finisce la parola ». Come si potrebbe dunque — con semplici parole — suggerire un'idea esatta di un'arte, come quella di Busoni, che è precisamente fatta di altissima cerebralità, di eccezionale grandezza, e sopratutto di *musica* nel senso più puro del vocabolo, intesa cioè come quel giuoco divino di suoni per la cui misteriosa e sovrannaturale euritmia si esprimono le anime eroiche?

Comunque, valga questo breve saggio come tributo pubblico reso ad un uomo di genio da un artista, il quale si sente orgoglioso di poter intuire ed affermare in tutta la sua eccezionale vastità ed *umanità* il pensiero di questo — forse ultimo — figlio dei grandi Italiani del Rinascimento.

Il Pianoforte, giugno 1921.

RITRATTO DEL MUSICISTA REAZIONARIO

ITALIANO? E sia pure (benchè il tipo di codesto bipede si assomigli internazionalmente assai).

Di tarda età (almeno cinquanta). Appartiene però — per volontà suprema — alla innumerevole schiera di *color che mai non fur vivi,* e quindi doveva già essere vecchio nel seno materno.

Fisicamente, nulla ha dell'eroe dagli occhi franchi e luminosi, dal corpo agile e svelto, nato per dominare e guidare gli altri uomini. La sua persona invece ha le mosse prudenti e attorcigliate di un Shylock, e la sua schiena — avvezza a spesso curvarsi — è quella di un servo.

Si rade poco (anche il *gillette* è per lui troppo moderno). Il tipo più caratteristico di codesti messeri porta anzi la barba, nella quale si intravedono — quasi retrospettivo *menu* — i ricordi di qualche

buona cenetta fatta in acconcia compagnia. Perchè il signore è ghiotto, ed ama la *bonne chère.*

Di professione — per solito — insegnante di Liceo o Conservatorio. Come tale, viaggia in Italia a tariffa C, e si trova a suo agio in quegli stabilimenti essenzialmente retrogradi e privi di ogni *comfort,* nei quali si usa insegnare (nel nostro bel paese) la musica. La sua indole perversa di cospiratore lo spinge irresistibilmente a far parte di quei misteriosi crocchi umani che si scorgono ogni mattina contro il Direttore, o contro un collega pericoloso, o magari contro loro stessi.

Ama accattivarsi l'intimità di qualche grande musicista, dimostrandogli ammirazione ed affetto inverosimili. Con quanta sollecitudine lo si vede allora fare il *groom,* ed aiutare il grand'uomo ad infilarsi il soprabito!

Come esecutore nessuno lo ha mai udito. Come compositore, i suoi lavori (per la maggior parte *fughe* o *messe*) sono irreperibili (effetto dell'ingiustizia contemporanea, dice lui). Però, si occupa volentieri di *esumazioni.* Becchino nato, si acquista una pallida fama dissotterrando qualche passato musicista (italiano, s'intende), più o meno ingiustamente obliato. Così si nutrono i vermi di cadaveri.

La sua gloria è puramente regionale. Però — grazie alle *esumazioni* di cui sopra — riesce qualche volta

rara ad intrufolarsi in uno di quegli inutili costosi *congressi* che si tengono in altra provincia, o magari all'estero. Questa ultima fortuna gli consente — una volta nella sua vita — di andare lui pure — come tanti (purtroppo) connazionali — ad esercitare le sue capacità di lustrascarpe in paesi più ricchi del nostro.

Combatte strenuamente l'avvenire. Però non lotta come l'onesto toro, il quale infuria e cozza anche contro un pugno di mosche. Le sue armi sono invisibili, del tipo subdolo, deleterio, *sotterraneo*. Se parla, mente e calunnia. Se scrive, non nomina l'avversario, e, — se qualche volta aggredisce di fronte, — non firma. E quando si *vara* per la prima volta, una produzione da combattersi, ecco allora appiattarsi nei loggioni quei minuscoli battaglioni di ingenui ragazzetti, comandati a far *cagnara* dietro un cenno della barba, onde sabotare l'esecuzione del lavoro, il quale sarà più tardi vanto della moderna Italia.

Non manca però sempre di ingegno. Gli difetta, è vero, il potere virile dell'uomo vero e completo, creatore di nuova vita, ma non è sprovvisto di quello spirito maligno e pettegolo della femminetta, nè di quel senso *demolitore* del fallito italiano provinciale ed impotente.

Rimprovera spesso ai giovani il loro *arrivismo* (e lo rimprovera soprattutto a coloro che *arrivano,* ed oggi impongono il loro nome al mondo intero), di-

mentico che lui pure — anzi più di ogni altro — vorrebbe *arrivare,* e *partì* a tale scopo, ma gli mancarono il fiato e le gambe.

Dice che i giovani parlano molto e creano poco. Può darsi. Ad ogni modo quel *poco* (parlo pei giovani italiani) è oggi conosciuto, studiato, magari discusso ma sempre rispettato tanto in Europa come in America. Questi sono fatti e non chiacchiere.

Riassumiamo. Da un insieme organico composto di parassito, groom, Shylock, zitella, becchino, che cosa possiamo attenderci?

Appunto quanto dicevo poco fa: *un musicista* (italiano) *reazionario.*

Il Pianoforte, aprile 1922.

GABRIEL FAURÉ

1845-1924

PER quanto l'età avanzata del Maestro rendesse normale questa scomparsa, tuttavia la forte sua fibra e la rigogliosa sua attività hanno conferito alla improvvisa notizia un carattere di dolorosa sorpersa.

Con Gabriel Fauré la Francia perde una delle più nobili sue figure di musicista. Fauré nacque, visse e morì povero. Non raggiunse la notorietà che faticosamente ed avvicinandosi alla sessantina. E quando, già settantacinquenne, lasciò la direzione del Conservatorio di Parigi, dovette continuare a guadagnarsi la vita come compositore e come critico perchè ciò gli era purtroppo imposto dalle tristi vicende attuali. E morì lavorando come un onesto artigiano. Sino agli ultimi giorni, produsse delle musiche le quali attestano una perenne freschezza ed una costante preoccupazione di rinnovamento e di evoluzione che ri-

corda non poco quella mirabile della vecchiaia verdiana.

Fauré è poco noto in Italia. La sua produzione è abbondante in certi campi, ma scarsa in certi altri, e questo spiega la sua tarda diffusione in parecchi paesi esteri. Fauré non possedeva il senso orchestrale, e così non scrisse nulla di importante sinfonicamente. Una sola opera teatrale: *Penelope*, piena di musica elevata ed aristocratica ed anche efficace drammaticamente, ma indubbiamente senza probabilità di diventare mai popolare. La musica pianistica, assai numerosa, non è certo (salvo alcune eccezioni come il bellissimo *notturno in do diesis minore*) la migliore del Maestro, e risente parecchio dell'influenza mondana dei salotti parigini, nei quali egli passò troppo tempo. La musica da camera comprende varie *sonate* un *trio*, due *quintetti*, ed infine i due magnifici *quartetti* per pianoforte ed archi, che da molto tempo sono annoverati tra le più belle composizioni della musica strumentale francese. E poi vi sono le liriche, numerosissime e di vario valore, ma delle quali alcune come *Le parfum impérissable*, *Soir*, le cinque cosidette « *veneziane* » raggiungono una perfezione insorpassabile.

Poche personalità sono così evidenti come quella di Fauré. La sua musica è fra tutte immediatamente riconoscibile per la sua grazia melanconica e volut-

tuosa, per uno stupendo senso di sobrietà e di compostezza essenzialmente francese, ed infine per una particolarissima raffinatezza armonica ad un tempo audace, spontanea ed elegante che non ha riscontro in nessuna altra. Nè la grandiosità gli mancò talvolta, come si vede nello splendido stacco del *quartetto in sol minore*.

A me sembra che questa musica abbia forti probabilità di resistere al tempo. Fauré non fu mai preoccupato di essere alla moda, nè di precorrere i tempi. Il suo temperamento di francese classicheggiante, nutrito del severo insegnamento di Saint-Saëns (di cui fu uno dei tre soli discepoli), lo preservò sempre da ogni imprudenza. Fu chiamato il Schumann francese; e certamente ricorda l'autore del *Carnaval* per il suo squisito senso di raffinata e dolce « intimità ».

Ad ogni modo, la produzione di Faurè riveste già oggi un altissimo significato nella musica del suo paese, ed è augurabile che anche in Italia si impari presto a meglio conoscere quest'arte nella quale si incarnano alcune delle più elette virtù dello spirito francese: non certo di quello che costruì le cattedrali gotiche od atterrò la millenaria monarchia, ma di quell'altro che creò l'incomparabile *Petit Trianon* di Versailles.

Mi sia concesso, come uno dei rarissimi discepoli che egli ebbe dall'Italia, di mandare al mio Mae-

stro un estremo saluto. Non molte lezioni ebbi da lui, perchè, quando frequentavo la sua scuola di composizione al Conservatorio di Parigi, gli incontri tra maestro ed alunni erano piuttosto rari; quando venivano questi non trovavano quello, e viceversa. Fauré era insofferente di ogni lavoro fisso e burocratico, e faceva a modo suo. Del resto, anche quando dava lezione, questa era quasi sempre una conversazione durante la quale maestro e discepoli consumavano non poche sigarette. Ma questa conversazione era un meraviglioso godimento perchè Fauré era di quelle persone che sembrano avvolte come da una folta atmosfera di spiritualità che impregna tutti coloro che hanno la ventura di avvicinare l'uomo singolare. E da lui appresi parecchie cose utili: il culto del classicismo, il senso della costruzione, l'amore della sapiente secolare polifonia contrappuntistica. E certamente debbo al suo insegnamento quella mia incrollabile tendenza anti-impressionistica che doveva poi guidare tutta la mia azione di musicista. Perciò sento una profonda riconoscenza per il mio Maestro e, ripensando a quelle già lontane ore, mi inchino commosso e riverente davanti alla bara che racchiude il grande artista ed il mirabile insegnante...

Il Pianoforte, dicembre 1924.

GIACOMO PUCCINI

L'UOMO scomparso in questi giorni era una delle più simpatiche figure del mondo musicale. Fisicamente quanto moralmente, era stato generosamente dotato da madre Natura di ciò che suolsi gallicamente chiamare « *charme* », e che costituisce una qualità assai rara. Accade persino, non di rado, di vederne sprovvisti i maggiori genî. Puccini era un toscano di vecchia razza, ultimogenito di quella antica tribù etrusca avvezza a vivere ed a pensare colla medesima chiarezza dei meravigliosi paesaggi che ne costituiscono ancora oggi la patria. Questo popolo ha della vita, sia materiale, sia spirituale, un senso puramente attivo, mai astratto e tutto plastico. Questa particolarità si incontra in ogni manifestazione dell'arte più caratteristica di quella terra. Puccini era — a mio parere — un tipo completo di quella tranquillità intellettuale e di quella assoluta, translucida conoscenza

di se stesso e delle proprie possibilità. Perchè va detto che la maggior forza di Puccini fu precisamente una meravigliosa, infallibile nozione dei propri limiti. Mai si vide Puccini intraprendere una fatica superiore alle proprie energie. Nessuna opera sua venne cominciata altrimenti che dopo lunghe e pazienti meditazioni alle quali succedeva poi quasi sempre una rapida e giocosa realizzazione. Ed egli fu grande ancora per un'altra qualità: la modestia. Non parlo solamente di quella deliziosa semplicità personale, che seppe conservare intatta sino alla morte. Ma voglio alludere soprattutto a quella *artistica*. Le figure da lui create non sono di levatura eroica. Mimì, Butterfly, Gianni Schicchi tutto sono fuorchè personaggi shakespeariani. Ma — così come le vide e le seppe fissare la sua fantasia — quelle creature sono perfette e commoventi, ed è singolare, altissimo merito per un artista, l'aver trovato l'equilibrio assoluto tra le proprie possibilità ed il risultato finale.

Non è il caso di soffermarsi qui a parlare dello straordinario senso teatrale di Puccini, poichè questo dono gli era concesso persino dai suoi peggiori detrattori. Ma voglio solamente aggiungere due parole su un'altra qualità sua oltremodo caratteristica ed importante: la coscienza delle necessità create dall'evoluzione quotidiana dello spirito. Nessuno era più di Puccini al corrente del vasto e complesso movimento

musicale mondiale. Egli conosceva e studiava a fondo ogni nuovo lavoro interessante. E precisamente, ricorderò oggi che vidi il maestro per l'ultima volta il 1° aprile u. s. a Firenze, al concerto per il quale la *Corporazione delle nuove musiche* faceva conoscere al pubblico di quella città *Pierrot lunaire* di Arnold Schönberg. Puccini era venuto appositamente da Lucca per assistere a questa audizione, e, dietro suo desiderio, ebbi l'onore di presentarlo a Schönberg, che dirigeva. Ed era invero uno strano spettacolo il vedere a colloquio quei due uomini, così diametralmente opposti nelle loro arti, e nondimeno così reciprocamente pieni di ammirazione.

Puccini possedeva un senso critico acutissimo. Mi ricordo di aver avuto con lui — circa 5 o 6 anni fa — alcune lunghe amichevoli discussioni estetiche. A quei tempi non condividevo affatto certe idee sue, delle quali riconosco invece oggi la profondità e la bontà.

La morte di Puccini non è solamente un lutto nazionale per la terra nostra, ma credo che poche scomparse di artisti abbiano mai sollevato simile universale rimpianto, e tanto sincero dolore quanto la fine crudele di questo uomo, maestro sovrano dell'arte sua, e in pari tempo esempio magnifico di bontà, di gentilezza e serenità...

Anbruch, dicembre 1924.
(tradotto dall'originale tedesco).

UNA PROVA GENERALE ALLA SCALA

SONO le 20,15. Attraverso una fitta nebbia, quella nebbia per cui Milano vien chiamata la Londra d'Italia, trovo la porta laterale del vasto Teatro ed entro. Benchè conosciuto e di buona fama mi imbatto subito nelle prime difese; due, tre, quattro sentinelle mi interrogano in modo così stringente, da far pensare alle frontiere in tempo di guerra. Le mie « carte » essendo in regola, mi si permette di entrare nel lungo corridoio dietro i palchi di primo ordine. Tutto è buio, minaccioso, desolante. Qua e là poche lampade elettriche tascabili brillano come solitari fuochi fatui. All'entrata della platea l'usciere di servizio, dopo una finale verifica dei miei passaporti, mi informa gentilmente che debbo salire nei palchi di terza fila perchè il Maestro non tollera nemmeno un solo viso in poltrona. Salgo, guidato da una maschera che aprendo il palco e introducendomi mi ammonisce

di serbare il più assoluto silenzio. In una atmosfera grave di presagio, attendo gli eventi. È impossibile distinguere nulla nel buio dell'immensa sala. L'orchestra, avendo già prima accordato gli strumenti, entra e siede concentrata sul grande leggìo il quale sostiene una lunga bacchetta che fra poco sarà di supremo comando, e la partitura che rimarrà chiusa fino alla fine.

Sono le 20,40. L'orchestra si alza come mossa da una molla. Toscanini, con quel passo leggero ed elastico che ha conservato malgrado gli anni, sale rapidamente al podio. Appena giunto afferra la bacchetta e comincia. Altri direttori impiegherebbero un minuto o due per assicurarsi che tutti siano pronti, ma a Toscanini questa precauzione è sconosciuta; quando c'è lui una sola volontà esiste cui nulla sfugge, e quando egli solleva il braccio l'orchestra è già preparata da qualche tempo ad attaccare l'arduo suo compito.

Ma cos'è questa musica robusta che è ad un tempo del passato e del presente? Di chi questi accenti ispirati nei quali sembra rivivere tutta una Italia svanita, l'Italia dei Carbonari, di Silvio Pellico, di Manzoni, di Mazzini e di Garibaldi? È il vecchio Verdi, che parla con una rude voce virile come quella di un popolano eroico.

Dalla magia di Toscanini il settuagenario *Tro-*

vatore è risuscitato, le rughe romantiche ne sono cancellate, personaggi che potrebbero essere ridicoli sembrano shakespeariani. Tutto quanto è sorpassato e antiquato nella forma, sembra logico e necessario, una tecnica sovrana del teatro si rivela e gli effetti drammatici, che sembrano talvolta preoccupare eccessivamente il genio di Verdi, acquistano una veemente e inimitabile eloquenza.

Le interpretazioni di Toscanini hanno questo di unico: ogni nota, ogni accento rimangono così profondamente scolpiti nella memoria, che dopo — rileggendo la partitura per proprio conto — ogni battuta, ogni dettaglio sia pure trascurabile, ritorna in mente con l'impronta del grande interprete. Toscanini possiede tutte le virtù artistiche, sa essere volta a volta eroico, tenero, sensuale, ascetico, aristocratico e proletario: e questo senza dubbio perchè è sempre e soprattutto un musicista. Come molti sanno, quest'uomo può appena leggere la musica a pochi centimetri di distanza; ma per una straordinaria facoltà vede tutto quello che succede in orchestra e sulla scena. Si potrebbe dire che egli possiede un sesto senso. La sua memoria è fenomenale. Non è esagerato dire che egli conosce a mente quasi tutte le opere scritte da oltre un secolo e tutta la musica sinfonica dello stesso periodo. Il suo orecchio è meraviglioso. Assistere ad una prova di Toscanini significa acco-

starsi a un'arte che si può, senza esagerare, definire trascendentale.

Ma eccoci ad una mirabile scena. Una campana rintocca nella notte. Un invisibile coro maschile canta in lontananza così misteriosamente che quasi non si avverte, mentre il pianto di Leonora è accompagnato da pesanti e lugubri accordi. Poi si sente la voce di Manrico levarsi dalla prigione, e il contrasto fra quei suoni cupi e il suo canto chiaro, dolce e intenso è una delle cose più commoventi che io conosca.

La prova continua in questa atmosfera di sforzo per la ricerca di una perfezione artistica, che giornalmente accomuna le energie di un magnifico teatro comandate da questa mano possente.

Ma gli intimi del Maestro cominciano a indovinare il suo scontento. Certe mosse del capo, certi gesti, non ingannano quelli che conoscono le insaziabili esigenze di quest'uomo. Tutt'ad un tratto l'orchestra si arresta, richiamata da un violento colpo di bacchetta. « Vergogna! » grida la voce terribile e rauca del Capo. E nel grave silenzio che segue, la folla colpevole ritorna al suo posto in fondo al palcoscenico. La prova finisce. Si va nel palco del Maestro. Tutto il teatro aspetta quello che egli dirà. Lo spettacolo annunziato per la sera seguente sarà rimandato? Perchè non bisogna dimenticare che questa spettacolosa « edizione » del *Trovatore* è costata tre mesi di fatiche e

500.000 lire; ma con Toscanini tutto è possibile, perfino che l'opera non venga data se egli non approva.

Donna Carla s'avvicina in punta di piedi e dice: « Il Maestro non è contento, la rappresentazione non avrà luogo domani. Vi prego di ritirarvi. Buona notte. »

Tutti escono in silenzio, è l'una. Sette ore dopo il teatro si risveglierà di nuovo a una laboriosa vita come se nulla fosse successo.

The Christian Science Monitor, febbraio 1925.

(tradotto dall'originale inglese).

IL MIO DIARIO RUSSO

26 novembre 1926.

IERSERA alle 18 ho lasciato Riga, la vecchia capitale baltica. Il vagone che mi trasporta è lettone e fa il servizio diretto Riga-Leningrado. Siamo in tre viaggiatori su venti letti: io e due negozianti berlinesi. Il treno cammina a venti chilometri all'ora. Ma si sta assai bene in questo vagone ferroviario del solito tipo russo vasto e ben riscaldato. Pulizia e servizio perfetti.

Alle 5 si scende. Alba lugubre, con cielo di piombo attraversato da voli di enormi corvi. La stazioncina: Ostrovo, è sperduta in mezzo all'immensa pianura. Si vedono i primi poliziotti bolscevichi. Si consegnano i passaporti e si va alla sala doganale. Qui la visita è fatta da una donnina, bella davvero ma ferocemente impenetrabile e totalmente insensibile a tutti i sorrisi

che io — da buon galante italiano — mi credo in dovere di prodigarle. I bagagli sono frugati con severità scrupolosa. Il mio *Pentamerone* di Basile-Croce ed una vecchia edizione del Poliziano sembrano sospetti. La donnina e due altri funzionari esaminano lungamente e con sovrana diffidenza le venerabili letterature. Infine, la sorte si decide in favore mio, ed i libri rientrano nella valigia. Respiro. Del resto, quando si viene a sapere che sono invitato dalla « Filarmonica di Stato » di Leningrado per suonare e dirigere, i funzionari divengono sorridenti (meno la incorruttibile donnina) e rinunciano ad ulteriori indagini. Dopo tre ore di fermata, si riprende la monotona andatura.

Verso le dodici, altra fermata di un'ora per pranzare. Il *buffet* ferroviario dove ci rechiamo è deserto. I coperti portano ancora armi e stemmi del defunto Nicola II. Qualche contadino qua e là traversa il locale. Si mangia molto bene e la pulizia è infinitamente superiore all'anteguerra.

Alle 20 si giunge a Leningrado. Vengo condotto in auto all'albergo Europa. Casa di lusso, tipo americano, con *comfort* estremo, e servizio di stile. Però, ogni angolo della camera porta ancora visibili tracce di tremende e non lontane devastazioni. L'acqua del bagno è nera come quella di Chicago. Scendo al ristorante. Cucina di primo ordine (il pane bianchis-

simo è almeno equivalente a quello di Parigi e di Vienna ed il burro uguale al migliore svizzero; non parlo poi del thè, semplicemente divino in questo paese). Un *jazz* infuria in fondo alla sala.

Dopo cenato, vengo condotto ad un concerto orchestrale che ha luogo nella grande sala della « Noblesse », stupenda architettura circondata da enormi colonne, che già avevo conosciuto vent'anni addietro. Ma la statua dell'imperatrice Caterina è adesso sostituita da un gigantesco bronzo rappresentante Lenin che arringa le folle proletarie. Falci e martelli decorano il soffitto. La sala è zeppa fino all'inverosimile di un pubblico di operai ed impiegati. Perchè questo concerto è uno dei tanti che si organizzano per i lavoratori. I biglietti vengono posti in vendita nelle fabbriche e nelle varie aziende e costano pochi *copeki*. Il pubblico è vestito modestamente s'intende, ma con molta pulizia. Ed ascolta la musica con quella appassionata religiosità quasi mistica propria del russo. Entusiasmo senza fine, simile al nostro ben noto italiano.

All'una si risale a piedi nella camera, perchè ogni servizio cessa nell'albergo colla mezzanotte.

27 novembre.

Stamane, si prova coll'orchestra Filarmonica diretta — per questa occasione — dal giovane bavarese

Knappertsbusch. Molta gente assiste alla prova, sopra tutto alunni del Conservatorio e parecchi artisti. Tutto procede bene.

Dopo colazione faccio un giro di ricognizione per la città. Lungo la prospettiva Newski, mi reco al Palazzo d'Inverno, adesso adibito parzialmente all'uso di museo. La immensa piazza è deserta. Il cielo è sempre più cupo (sono le 15 e già fa quasi notte). Lo spettacolo di quell'immenso palazzo mezzo barocco italiano e mezzo settecento francese, ormai privato dell'antico splendore imperiale, è triste come quello di tutte le cose terrestri strappate alla loro funzione naturale e piegate ad usi pei quali non furono concepite. Più lungi, la Neva scorre sempre vasta e maestosa, con una certa qual somiglianza col Tamigi a Westminster. Passo davanti alla magnifica cattedrale di S. Isacco (che tanto ricorda nei quattro peristili il nostro Pantheon). Anche questa è chiusa, e penso con rimpianto ai meravigliosi cori che si udivano vent'anni fa in questa bellissima chiesa. Riprendo la prospettiva Newski. Molti negozi, certo non di lusso, ma pieni di ogni ben di Dio. Prezzi proibitivi per noialtri (un rublo, col quale ben poco si può fare in questo paese, vale oltre dodici lire nostre).

La sera, sala gremita di un pubblico forse meno proletario di ieri. Molte belle signore (a questo proposito, è curiosa la scomparsa quasi totale del classico tipo

femminile slavo dai capelli biondi e dagli occhi cerulei, sostituito da un nuovo modello con chiome nere ed occhi scuri; forse si spiega questo fatto colla predominanza attuale dell'elemento israelita). *Toilettes* semplici ma non prive di eleganza. Assenza totale di gioielli. Pubblico di contegno perfetto, che fa — dopo l'esecuzione della mia *Partita* per pianoforte ed orchestra — un chiasso strepitoso, ed — ancora una volta — identico a quello che può raggiungere il nostro pubblico augusteo nei momenti di maggiore entusiasmo. Dopo l'esecuzione, i professori d'orchestra mi portano al piano superiore, in un loro club, dove alcune graziose figliole servono un thè da strabiliare. Il decano dei professori mi fa un bel discorso, del quale non capisco naturalmente una parola. Rispondo a mia volta con alcune paroline ben pensate, accolte da urla deferenti.

28 novembre.

Mi sveglio e finalmente vedo le vie bianche di neve. Qualche slitta comincia a sostituire le auto e le « botti ». Aspetto tipico russo, che perpetua attraverso i secoli la tradizionale immagine della terra slava come noi tutti si suole concepirla.

Fiancheggiato da un fedele amico, mi reco a visitare il museo ex-imperiale dell' « *Ermitage* ». Traversiamo

la piazza del Palazzo d'Inverno, la tragica piazza che vide la rivolta del 1905 e tante altre cose ancora. Sulla immensa distesa di neve, una compagnia di guardie rosse fa una parata davanti alla bandiera proletaria. Questa viene presentata ad ogni drappello di uomini, il quale saluta militarmente ed urla ferocemente qualcosa come un « alalà » russo. A manovra finita, entriamo nel vasto palazzo del museo. Siamo di domenica. È questo — beninteso — giorno di vacanza per tutti i lavoratori, eccetto che per il Sindacato delle Belle Arti (questo comprende tutto ciò che riflette arti plastiche, letteratura, musica, teatro, ecc.) il quale fa riposo (come i nostri barbieri) il lunedì (ogni spettacolo pubblico è chiuso in questo giorno). Ed allora il museo è invaso da carovane organizzate di operai e di soldati, ciascuna guidata da un cicerone.

Il museo è assai arricchito dall'anteguerra, comprendendo adesso anche numerose collezioni private confiscate dalla rivoluzione. È tenuto in modo perfetto. Le varie carovane proletarie lo percorrono con una disciplina quasi tedesca e con un silenzio veramente impressionante.

La sera, alle 20, mi è dato di assistere ad uno spettacolo eccezionale. Il Conservatorio dà regolarmente due volte alla settimana, in una sua sala di teatro, capace di 1800 persone, una rappresentazione completa di opera. Concorrono a queste manifestazioni unica-

mente gli allievi delle classi di canto e di orchestra (noterò, a proposito di quest'ultima, che il Conservatorio di Leningrado possiede ben *tre* orchestre di alunni complete: quella degli spettacoli d'opera, quella sinfonica, e quella per la scuola di direzione dove si formano i futuri capell-meister). Le scene ed i costumi sono pure opera di alunni. E così questa sera si rappresenta la curiosissima opera di Alessandro Dargomijski *Il Convitato di pietra, ossia Don Giovanni,* su un mirabile libretto di Puschkin, assai superiore come genialità a quello musicato da Mozart. L'opera è pressochè sconosciuta fuori di Russia, e non si sa il perchè, essendo questo certamente uno dei lavori drammatici russi più intensi ed originali. La rappresentazione è di ottima qualità, e sembra impossibile che semplici alunni ne siano gli attori. Alla fine, vengo pregato dal direttore Glazunof di esprimere ai valorosi interpreti la mia soddisfazione, cosa che faccio di tutto cuore, abbondantemente ringraziato con ovazioni giovanili ed interminabili.

Alle 23, mi reco al *club* del Sindacato delle Belle Arti, il quale si trova nell'antico palazzo Yussupoff (il principe ultimo che abitò il palazzo fu quello precisamente che uccise con altri congiurati il fosco monaco Rasputin). Trovo qui parecchie centinaia di artisti di ogni genere: attori (tra i quali molte belle attrici e ballerine), musicisti, letterati, scenografi, pittori,

ecc., assieme a macchinisti, guardarobiere, maschere *et similia*. Mi viene fatta una accoglienza fragorosa. Anzi, il presidente sale su di un tavolo ed annuncia la mia nomina come membro *ad honorem* del Sindacato, essendo io il primo musicista italiano che abbia visitato la Russia dopo la Rivoluzione. Dopo, un gigantesco *souper* con relativi balli russi avvolge poco a poco tutta l'assemblea in una pazza giocosità, la quale rimane però sempre assai decorosa e sana. Si va a letto alle 4.

29 novembre.

Udito stamane il vecchio Glazunof provare coll'orchestra per uno dei tanti concerti « rionali » che egli è incaricato di organizzare e dirigere periodicamente in ogni quartiere della città. Musica sua, tutta nota ma eseguita assai bene dall'orchestra, che dimostra singolare deferenza pel direttore del Conservatorio.

Nel pomeriggio scorgo un libraio che vende a prezzi derisori libri antichi italiani e francesi. Mi affretto a rimpatriare alcune copie rare di preziose letterature nostrane, e sopra tutto mi guardo bene dal dire al venditore che questi medesimi libri valgono 8 a 10 volte di più in Italia, dove i legittimi proprietari si ostinano a non lasciarsi confiscare la roba.

È oltremodo difficile trovar la musica dei compo-

tori nuovi russi (salvo quella di Strawinski o di Prokofief, che sono dei « fuorusciti »). Lo Stato ha il monopolio anche delle edizioni musicali. Ma siccome la guerra e la rivoluzione hanno distrutto quasi tutto il materiale degli editori, così non si può pubblicare che pochissima musica, e quel poco solamente di genere pianistico o vocale. Una commissione ufficiale sceglie le musiche che presentano i compositori e decide in merito secondo criteri che a noi sembrano alquanto oscuri. Ad esempio, si dice ad un compositore che la sua musica è buona ma non va, perchè è « pessimistica ». Ad un altro, che è troppo « intellettuale » e quindi inadatta per il proletariato (questo rimprovero ha fino ad oggi ostacolato il cammino di Strawinski nel suo paese). E quando infine la musica viene accettata, allora viene pagata all'autore secondo una tariffa uniforme, calcolata secondo la lunghezza delle battute. In questo modo, un pezzo in 4/4 viene a fruttare quasi quattro volte di più di un grazioso scherzo in 6/8. Mi pare questo un incoraggiamento a ritornare alle gigantesche battute di tre secoli fa. Come l'eccesso di progresso, anche in questo campo, porta a conseguenze impreviste!

30 novembre.

Giornata triste e plumbea. Mi reco al Museo russo (Alexandrowski). Avendo poco tempo, mi limito a visitare le sale terrene che racchiudono le collezioni di icone bizantine. Di queste, il museo ne possiede una quantità di mirabili, risalenti sino all'ottavo secolo. Non è cosa possibile il dire con poche e disadorne parole che meravigliosa raccolta sia la presente. La stupenda arte religiosa popolare greco-russa è qui rappresentata con una magnificenza che fa non di rado pensare alle meraviglie analoghe di Ravenna. Le sale sono totalmente deserte, mentre invece scopro poi altre sale, piene di bruttissimi quadri pseudo-moderni russi, invase queste da schiere di alunni cui sarebbe assai più utile mostrare quanto sopra. Ma questo accade perchè l'arte religiosa è svalutata dal presente regime. Ogni manifestazione chiesastica — sia pur semplicemente artistica — viene comunemente definita come « oppio per lo spirito proletario ». E così avviene che trovo neglette queste meravigliose sale, invece che piene di una folla in atto di ammirare.

La sera alle 21,30, si parte per Mosca. Il servizio tra la vecchia e la nuova capitale è disimpegnato in modo eccellente, da due coppie inverse di treni, con vagoni-letto già della Compagnia Internazionale dei

W. L., passati ormai in mano dello stato sovietico, in base ai suoi diritti onnipotenti di espropriazione universale. Il percorso — di circa 650 chilometri — si sbriga in meno di dodici ore.

1 dicembre.

Alle ore nove, il treno entra in stazione. Trovo alla stazione l'automobile dell'Ambasciatore Manzoni, il quale, con squisita cortesia, mi vuole ospite suo. Accetto di buon grado questo invito, perchè il trovare posto a Mosca è oggi una cosa totalmente utopistica, la città avendo ormai varcato i tre milioni di anime. L'arrivo mio è assai « americano ». I giornalisti mi assalgono di domande, proprio come quelli di New York, ed uno sale persino nell'automobile che reca per le strade della capitale rossa il nostro tricolore. Mi dirigo subito alla sala, perchè sono atteso senz'altro per provare. Trovo qui un'orchestra di primo ordine, con elementi brillantissimi, con una sonorità piena e potente, con uno slancio ed una passionalità veramente mirabili, la quale segue docilmente ogni mia volontà. Chiedo sino a quando posso provare: « sin che vuole, maestro », mi si risponde. Rimango commosso di questo amore per l'arte e ne approfitto largamente.

Alle 15, uscendo, tento di recarmi a piedi all'Am-

basciata. Ad un certo punto, troviamo la strada sbarrata dai militi. Un'ora più tardi deve passare di lì il corpo di Krassin, che si porta a Kremlino con gran solennità (il Governo prende persino — per questa morte — un lutto ufficiale di quindici giorni). Intavoliamo trattative con un poliziotto superiore per varcare le file. Ed è solamente quando si viene ad accertare che sono effettivamente domiciliato in una ambasciata estera, e dopo aver debitamente verificato in ogni senso il mio passaporto (oggi come ai tempi dello czar l'uscire di casa senza questo inestimabile documento sarebbe in Russia una vera pazzia), che ci viene concesso di attraversare — tra l'ammirazione generale — i venti metri che dividono i due cordoni militari.

La sera, vengo condotto ad uno dei teatri Stanislawski, e precisamente quello che esegue l'opera musicale. Sento così la *Fidanzata dello Czar* di Rimski-Korsakof. Le rappresentazioni di questo teatro (detto *Oper-Studio*) sono affidate a studenti di opera, i quali lavorano non solo gratis a questo teatro, ma ancora sopportano ogni sorta di privazioni e di stenti per poter partecipare a queste recite. La rappresentazione di questa sera è veramente straordinaria. Non che le voci siano di una qualità eccezionale, ancorchè simpatiche e ben manovrate da gente appassionatamente intelligente. Ma quello che è insolito, che non ho mai ve-

duto in nessun teatro d'opera, è il giuoco scenico, fatto qui di una apparente naturalezza assolutamente superiore. Naturalezza fatta viceversa di una incredibile sottigliezza d'arte scenica, di una scienza quasi miracolosa, di una complessità di ricerche sconcertante per la sua instancabilità. Quando si pensa che tanti teatri oggi, ricchi di denaro e di mezzi di ogni sorta, combattono contro quello che comunemente e comodamente chiamiamo « la crisi dell'opera musicale », e che questo teatro, senza mezzi, con un pugno di studenti fanatici, ai quali il governo sovietico ha concesso l'uso di un *ex-tabarin,* giunge ad un simile risultato, è cosa piuttosto scoraggiante per le nostre mentalità occidentali, e facente pensare che quella famosa « crisi », prima di essere materiale, abbia origine nella mancanza di genialità — momentanea, speriamo — di altri popoli.

Aggiungo poi un particolare curioso: i costumi degli attori sono tutti autentici antichi, presi da collezioni private. E così si assiste ad una sfilata in scena di costumi per un valore di parecchi milioni, indossati da poveri diavoli che stentano a vivere. Paradossi rivoluzionari...

Quanto è mutata Mosca da quando la vidi parecchi anni prima della guerra! Adesso è scomparso in buona parte il suo aspetto asiatico, questo limitato alle chiese dalle cupole dorate e dalle ben note sagome orientali. Viceversa, il resto della città è assai americanizzato. Molti *camions,* una circolazione febbrile, una popolazione che lavora intensamente, innumerevoli ciminiere di manifatture, quantità di fabbricati industriali dalle mura di mattone nero su cui si arrampicano scale esterne di ferro contro gli incendi, ecc., ecc., tutto questo mi ricorda più spesso Detroit o Cleveland che l'antica città di Ivan il Terribile. Del resto, il dire ad un russo di nuovo conio che l'U. R. S. S. sta essa pure americanizzandosi, costituisce evidentemente per lui una enorme soddisfazione nazionale.

La sera, concerto di musica da camera nostra al Conservatorio. Sala piena zeppa. Pubblico simpaticissimo. Il mio « concerto » per archi viene eseguito dal famoso quartetto *Stradivarius,* così chiamato perchè i suoi giovani componenti hanno vinto lo scorso anno il grande concorso statale, il cui premio è la concessione, al quartetto vincitore, di usare per un certo tempo quattro meravigliosi strumenti Stradiva-

ri, ex- proprietà private ed oggi passati in mano dello Stato sovietico. Questi giovani suonano in modo magnifico. Ad un certo punto del programma, dovendo annunciare un mutamento di musica, comincio il mio discorso con un bel: *citoyens et citoyennes,* di schietta marca rivoluzionaria, il quale scatena bensì l'ilarità mal repressa dei miei conterranei presenti, ma mi assicura per il rimanente della serata la simpatia del pubblico.

3 dicembre

Oggi ha luogo la seconda prova orchestrale. La giornata trascorre senza altre novità sensazionali e la sera faccio ritorno a Leningrado.

4 dicembre

Secondo concerto a Leningrado. Alle 22,40 termino. Alle 23, riparto (in frac) per Mosca.

5 dicembre

Giunto a Mosca alle 10, comincio alle 10,15 la prova generale per il concerto del pomeriggio. La termino alle 13,30. Alle 14,30 sono di nuovo alla sala per dirigere il concerto. Questo va bene come i precedenti,

e termina tra fragorose ovazioni, di schietto tipo italiano.

La sera, mi reco con S. E. l'Ambasciatore e la Contessa Manzoni al secondo *studio* di Stanislawski, questo consacrato al teatro drammatico. Si recita *Enrico XIV* di Strindberg. I teatri di Mosca godono oggi — negli ambienti bene informati — di essere i primi del mondo intero. E questa rappresentazione me ne convince definitivamente. Anzitutto, quella di questa sera è dominata dalla mirabile figura del giovane attore Cecof (nipote del grande scrittore), il quale è un interprete della levatura di Guitry padre o del nostro Ruggeri (non di rado, ricorda l'*Amleto* di quest'ultimo). E non meno meraviglioso è il rimanente della *troupe,* la quale sembra tutta comandata da un solo cervello. Certo, la crudele, quasi caricaturale rappresentazione della monarchia che ci viene offerta questa sera, può anche parere voluta ed artificiosa. Ma questa immagine, che oppone sempre ad un popolo schiavo un monarca assoluto e feroce, quando non deficiente, è oggi obbligatoria nel teatro sovietico, per ovvie ragioni politiche, nè va essa considerata cogli occhi calmi e freddi di chi non ha vissuta la tragedia russa. Però, ciò che solo importa in arte, è lo stile col quale l'artista risolve un dato problema. E veramente, non è possibile immaginare qualcosa di più terribilmente eloquente di quella figura di monarca

debole e pazzoide disegnata in questa occasione da Cecof colla potenza del genio. Le scene: fatte queste con poche indicazioni plastiche, all'infuori totalmente delle solite vetuste leggi di « tempo » e di « spazio » che oggi ancora intralciano il cammino di quasi tutto il teatro occidentale. L'insieme della rappresentazione mi ha lasciato nell'animo una gioia infinita. Da anni sognavo di vedere realizzato un simile teatro, fatto di una totale, assoluta fusione, compenetrazione tra quegli elementi che sinora parvero inconciliabili fra di loro; il sogno colla realtà, il simbolismo astratto colla verità storica, la finzione scenica fiabesca col più rigoroso realismo materiale. Qualche cosa insomma come uno di quei miracolosi e rarissimi « equilibri » che costituiscono l'ultimo grado della gerarchia artistica. Era tale la forza dello spettacolo scenico che neanche per un istante mi accorsi di non capire una parola di russo. Ed assai mi rincrebbe poi di dovere abbandonare Mosca senza ritornare nè a questo nè ad altri teatri (anche quello diretto da Meyerhold è di un altissimo interesse).

6 dicembre

La mattina viene adoperata per varie cose utili. Faccio così alcune ultime osservazioni sull'aspetto delle strade e della gente. I soldati passano sempre cantando. La sigaretta è ormai di uso costante. Fu-

mano gli ufficiali che guidano le truppe. Fumano i poliziotti di servizio per le strade. Fumano gli inservienti nei musei, le donne spazzine, i bigliettari nei trams. I preti, gli antichi popi, sono scomparsi del tutto, e durante l'intero mio viaggio russo non ne vidi alcuno, mentre invece prima della guerra se ne incontrava uno ogni tre abitanti. La vita sembra ovunque operosa e ben disciplinata, ma ad ogni istante si vedono, davanti ai negozi di Stato, file interminabili di disgraziati che attendono stoicamente tutta la giornata sul ghiaccio e sotto la neve per comperare un metro di stoffa di cotone. La vita del resto è carissima. Non so esattamente come possa vivere un russo in casa propria. Ma posso oggi dire che il forestiero paga in Russia i prezzi del Nord-America. Il trovare alloggio poi a Mosca, è divenuto attualmente — come già dissi poco fa — un problema quasi insolubile. Si pensi che ogni camera viene valutata secondo il suo numero di metri quadrati, e quindi — se oltrepassa certe dimensioni — divisa con tramezzi di legno in due o più parti, in ognuna delle quali si colloca magari una famiglia intera. Manco a dirlo, nessuno ha diritto a scegliersi i propri vicini; un medesimo ambiente può ospitare alla rinfusa un tramviere, un falegname, un poeta, un giornalista, un lustrascarpe, un ex-signore (se questo è riuscito a salvarsi la pelle), un musicista e via discorrendo.

Da più giorni, avevo espresso il desiderio di conoscere il Commissario del Popolo per la Pubblica Istruzione Lunaciarski. Questi annuncia assai cortesemente che si incomoderà lui per vedermi, e così giunge all'Ambasciata verso le 17,30. È un uomo di alta coltura ed assai simpatico, qualche cosa come un tipo di Vandervelde russo, ma anzichè sordo, colle orecchie in perfetta efficenza, e del resto assai meno « social-democratico » e più artista. Parla a lungo dell'Italia che conosce a perfezione (possiede anche bene la nostra lingua, avendo abitato per oltre un anno Roma). Duro molta fatica a non chiamarlo Eccellenza, come nei nostri vecchi paesi si suol dire nel caso suo. Il colloquio si protrae per oltre un'ora, e vengono scambiate non poche idee utili dalle due parti.

La sera, ricevimento dell'Accademia delle Belle Arti in onore del sottoscritto. Segue un banchetto che si termina alle 4 della mattina successiva.

7 dicembre

La partenza è fissata per oggi alle 17. È stato chiesto il mio visto di libera uscita alla polizia, e sino all'ultimo momento non si può mai aver la certezza matematica che verrà concesso. È questa una delle tante particolarità che differenziano la odierna Russia dagli altri paesi. Ad esempio, l'entrata agli Stati

Uniti è — per uno straniero — altrettanto difficile da ottenersi quanto quella della U. R. S. S. Ma viceversa, le autorità americane, quando avete pagato la vostra brava *income-tax*, sembrano felici di vedervi partire, ed accordano ogni facilitazione per sbarazzare il territorio nazionale della vostra (leggermente) incomoda persona. Mentre invece i Russi, quando vi hanno ammesso entro le loro frontiere, sembrano godere una raffinata voluttà a farvi poi temere sino in ultimo un possibile « sequestro » in qualche luogo gelido della lontana Tartaria. Infine, verso le dodici, il visto viene annunziato. Il leggero brivido che aveva invaso il mio essere si dilegua.

Mi reco a far visita alla signora Kameneva, sorella di Trotzki, già moglie del nuovo ambasciatore sovietico a Roma. Essa presiede — con una infinita coltura e intelligenza — *una Società per i rapporti culturali russo-esteri*, la quale ha sede in una vasta palazzina e sembra organizzata in modo superiore. Parlo prima colle persone addette ai paesi latini. Vengo caricato di ogni sorta di pubblicazioni: riviste, giornali, libri, monografie, opuscoli, ecc., destinati ad informarmi il più minutamente possibile sull'attività della Società. Vengo poi introdotto presso la signora Kameneva, tipo di ebrea assai interessante, dal sorriso ad un tempo cordiale ed enigmatico. Scambiamo molte idee sulle possibilità di una migliore reciproca penetra-

zione musicale delle due Nazioni. La signora Kameneva si dichiara entusiasta del nostro paese, e nella sua conversazione — per quanto « faccia parlare » più di quanto parli essa stessa — dà indubbie prove di conoscere profondamente le cose nostre spirituali. La nostra conversazione si protrae sino al punto di mettere in pericolo la mia partenza. Giunto all'estremo limite delle mie possibilità orarie, prendo congedo dalla signora, di cui conservo tuttora presente, come se lo vedessi, lo strano sorriso di sfinge. Alla stazione trovo oltre alle autorità nazionali, uno stuolo di nuovi amici, dai quali mi divido non senza profondo rammarico. Ed eccomi ripartito per le terre capitalistiche.

8 dicembre

Alle 8 della mattina, scorgo l'ultimo soldato rosso, che veglia dalla parte orientale di un enorme palo-frontiera rosso e bianco. Si giunge ad una stazione dal nome impossibile non solo a pronunciarsi, ma persino da comporre per un tipografo nostro. Il mio passaporto viene trovato in perfetta regola, e eccomi quindi libero cittadino nella vecchia Polonia.

Di questo viaggio russo, conservo un ricordo assai intenso. Non parlo della natura, rimasta naturalmente inalterata in tutta la sua poesia e vastità. Ma debbo qui apertamente dichiarare che nulla potrei dire, sull'ac-

coglienza fattami ovunque, sulle cortesie usatemi, ed infine sull'interesse manifestato al primo italiano musicista che abbia varcato le soglie del mistero bolscevico — che non sia parola di alta lode e di profonda gratitudine. Non a me spetta il parlare di politica. Nè, durante la intera mia permanenza, un solo istante sfiorai questo tasto piuttosto delicato dei rapporti attuali italo-russi. Ma, come artista, posso affermare che sono rimasto ammirato di quanto ho veduto, sia come orchestre, sia presso i Conservatori, sia infine nel pubblico, il quale mantiene vivissimo quell'amore intenso per la nostra arte che tanto avvicina lo slavo all'italiano. Dei teatri poi, le poche parole che ho potuto scrivere, basteranno a dare un'idea della magnificenza di quanto mi fu concesso conoscere. Ho lasciato insomma la nuova Russia col desiderio di presto ritornarvi, e di meglio approfondire ogni cosa. Ho trovato un paese — che avevo conosciuto nel 1909 già in pieno sfacelo — dall'aspetto perfettamente organizzato, ancorchè visibilmente alle prese con immense difficoltà. L'ordine mi è apparso regnare ovunque, nè a me tocca l'indagare qui con quali mezzi sia ottenuto questo risultato. Credo che sia necessario — per ogni essere colto — l'osservare il più attentamente possibile quanto avviene in Russia. Perchè questa gigantesca rivoluzione — accanto alla quale la vecchia francese sembra uno scherzo — è appena al suo inizio, e nes-

suno potrebbe oggi dire quanti e quali saranno i suoi sviluppi e le sue ripercussioni. Ad ogni modo, per rimanere sul terreno che meglio mi è stato possibile osservare — mi è parso ammirevole lo sforzo fatto dallo Stato sovietico in favore della cultura popolare, dallo zarismo così vergognosamente negata e combattuta. Spesso, ho potuto anzi constatare in questo sforzo una tendenza generale a « strafare », ed a trasformare in certo qual modo tutto il paese in gigantesco « corso accelerato » di cultura popolare. Ma — quando si pensi che l'analfabetismo russo, sotto Nicola II era dell'80 per cento — è lecito anche lo scusare questo attuale eccesso di zelo.

Ritengo augurabile che altri artisti nostri possano prossimamente recarsi nell'U. R. S. S. Come spero fermamente che l'Italia possa presto conoscere il teatro di Stanislawski, nonchè molte altre nuove energie di cui mi sembra abbondare la Russia attuale nel campo musicale e plastico.

La Tribuna, dicembre 1926.

IL *JAZZ*

PER il teologo, il *jazz* rappresenta press'a poco una nuova manifestazione dello spirito di Satana. Per il pagano, invece, esso costituisce un benefico raddolcimento delle antiche restrizioni morali. E così, mentre per il musicista di vecchio stampo il *jazz* appare una cosa oscena e disgustosa, la medesima arte viene dai musicisti di moderna tempra accolta con vivissimo interesse, come un nuovo aspetto della musica, ricco di possibilità avvenire.

In ogni caso, siccome si leggono quotidianamente sulle pubblicazioni italiane, ogni sorta di scemenze sulla moderna musica afro-americana, siccome mai mi ricordo di avervi letto un articolo che dimostrasse una qualsiasi vera conoscenza di quell'arte, così credo utile il parlare una buona volta nella nostra lingua di un fenomeno musicale che ormai tutti gli Europei — salvo qualche vecchio ostinato provinciale — accettano e studiano colla dovuta serietà.

Il *jazz* degli Stati Uniti (non parlo di quello europeo, il quale non è altro che la pallida contraffazione), è uno sviluppo nord-americano di materiali afro-americani, ed anche, parzialmente, europei. I ritmi, la polifonia e la tecnica strumentale sono rispettivamente negri ed americani, mentre l'armonia è senza dubbio il solo elemento europeo di questo curioso insieme. Bisogna ancora aggiungere che la realizzazione commerciale del *jazz* è opera esclusiva dei bianchi di New York.

Una volta (quando ancora non conoscevo l'America come oggi la conosco) dissi ad un amico la mia meraviglia di non trovare alla base del modernismo musicale nord-americano la musica degli Indiani, parendomi quella la sola razza che veramente potesse dirsi americana per nobiltà di secoli. Ma egli mi fece giustamente osservare (ed oggi riconosco pienamente la bontà della sua affermazione) come gli Indiani non abbiano mai partecipato alla vita degli Stati Uniti, e non siano mai stati elemento attivo della linfa nazionale di quel paese; mentre invece il Negro, accettando dai bianchi religione, leggi, lingua e costumi, diveniva fattore importantissimo della vita nord-americana. E del resto era inconciliabile la fredda ieratica impassibilità dei Pelli Rosse coll'impetuoso sensuale

ardore negro, del quale appunto è fatto il *jazz*. Il *jazz* come oggi lo conosciamo, è essenzialmente direi *tremendamente* americano. Quest'arte sintetizza con mirabile eloquenza sonora quella vertiginosa miscela di sangue e di razze che sono gli Stati Uniti. Nata nella jungla, quest'arte è trasformata nel cuore e sulle labbra del negro americano per finalmente raggiungere il nord e trovare la sua ultima espressione per opera di bianchi, come Whiteman, cristiani, oppure, come Berlin e Gershwin, israeliti. Il *jazz* è una forma d'arte — l'unica nord-americana — imperialista, che ha saputo in meno di quindici anni conquistare il mondo con un successo del quale la storia musicale non ricorda precedenti.

È oscura la origine del vocabolo *jazz*, nè si sa dove realmente abbia avuto origine. Si parla di un negro: Jasbo, che teneva 18 o 20 anni fa un *cabaret* in Chicago dove si suonava musiche impossibili, e dove il pubblico, infuriato dalla gioia, gridava: « *More, Jasbo, more, Jas* » (Ancora, Jas!). E pare che nel 1917 si conoscessero già parecchi appellativi come *jas, jass, jaz, jazz, jasz* e *jascz*. Un'altra leggenda pretende che *jazz* sia una corruzione linguistica di *Chaz* (Charles). Ed infine vi è chi vuol trovare la origine etimologica di *jazz* nel francese *jaser* (balbettare dei bambini),

parola che certo dovevano ben conoscere i creoli della Nuova Orleans. Ma tutto questo non ha grande importanza.

L'arte del *jazz* poggia essenzialmente su due elementi caratteristici: il ritmo sincopato negro e la tecnica strumentale.

Il ritmo sincopato venne introdotto nel Nordamerica dai Negri e dai Messicani, e si può dire fosse già corrente in quella nazione prima della Guerra Civile dello scorso secolo. Ma parlando del *jazz* odierno, è necessario stabilire una linea di confine tra il ritmo del *rag-time,* che regnò sino a 15-18 anni fa, e quello del *fox-trot,* che è il vero ritmo tipico del *jazz.* Nel *rag-time,* la sincope esiste bensì, ma si limita a qualche « inciampo » collocato qua e là nella melodia, senza che questa assuma mai un carattere antagonistico col basso accompagnante. Mentre invece il *jazz* moderno ha introdotto nella compagine polifonica tutto un caleidoscopio di ritmi, i quali si adattano magari nella divisione ritmica generale del pezzo, ma vivono ognuno di vita propria entro quella medesima. Meglio mi spiego: mentre, ad esempio, il basso fondamentale cammina sempre invariabilmente col ritmo-base della danza, che sarà poniamo, a 4/4, melodia ed infrastruttura si svolgono sulla medesima base secondo ritmi a quella completamente contradditori. Eccone del resto alcuni esempi:

Melodia (crome): 1 2 3 1 2 3 1 2 ecc.
Accomp. (quarti): 1 2 3 4

oppure:

Melodia (crome): 1231212 3 1212 3121 ecc.
Accomp. (quarti): 1 2 3 4 1 2 3 4

oppure ancora:

Melodia (crome): 1231231 2 3 1 2 3 ecc.
Accomp. (quarti): 1 2 3 4 1 2

Si tratta dunque di una vera e propria *poliritmia,* o meglio di un *contrappunto di ritmi* come mai nella musica si era osato prima.

È interessante il confrontare questa tecnica ritmica con quella di uno Strawinski. Mentre nel compositore russo la lotta contro la monotonia metronomica del vecchio ritmo simmetrico avviene per un costante febbrile spostamento della linea di divisione ritmica (alternando cioè costantemente battute di numerica diversa, seppure il valore della croma o della semiminima rimanga identico in tutte le battute), nel *jazz* la liberazione dal giogo aritmetico avviene per opera di violenti spostamenti di accento ritmico, i quali creano nel vecchio « quadro » 4/4, 2/2 o magari 3/4 un mondo di contraddizioni e di conflitti ritmici, l'efficacia dei quali non è certo inferiore a quella dei

nostri più evoluti maestri europei. Però, mentre in uno Strawinski od in un Hindemith il ritmo raggiunge una vita, diciamo così, puramente meccanica, costituendo quel martellamento uniforme — sia pure a traverso battute di denominazione diversissima — di un valore fondamentale (croma e seminima) un vero e proprio ritmo di « motore a regime costante » — mentre questo avviene in quei compositori, il *jazz* riesce a conciliare il *cantabile* romantico col macchinismo moderno. Infatti voi vedete a sovrapporsi nel medesimo *fox-trot,* una melodia dolce, appassionata, del più schietto rubato, sopra ad un basso impassibile e rigido ed inesorabile quanto una vera macchina.

Dell'armonia del *jazz,* non molto vi è a dire. È questa una armonia, per noi europei, alquanto antiquata, che potremmo situare nell'epoca debussiana. E non è dunque in questo campo del *jazz* che possiamo trovare argomento di meraviglia. Ma bisogna subito aggiungere che la tecnica strumentale jazzistica, basata tutta sulla perenne instabilità dei suoni, riduce di molto il compito dell'armonia scritta, arricchendola di mille e mille cose improvvisate, e che esorbitano dunque dallo studio critico.

E così pure è difficile parlare del contrappunto in quell'arte, essendo questo legato alla poliritmia, che già dissi così essenziale nel *jazz.* Ma va tuttavia ricordata la straordinaria attitudine polifonica dei negri.

basata anzitutto su un orecchio naturale assolutamente infallibile come prontezza ed intonazione, e poi su una meravigliosa loro predisposizione istintiva a concepire la musica d'insieme come una commedia, dove ogni strumento recita una parte diversa ed assume una fisionomia completamente dissimile dai suoi compagni.

Noterò ancora, di sfuggita, una cosa nella tecnica polifonica, jazzistica, che avvicina quest'arte strumentale alla migliore tecnica mozartiana od alla più evoluta moderna nostra: la assenza totale di raddoppi nella strumentazione. In questo il *jazz* è nettamente anti-wagneriano, e tende la mano al migliore « novecento » strumentale europeo.

Dobbiamo adesso soffermarci sulla tecnica strumentale dei *jazz* e sul colore specialissimo che ne è la conseguenza. Diciamo subito che questa tecnica costituisce una nuova manifestazione della mentalità americana, mentalità che non conosce passato e che può quindi — scevra dei nostri pregiudizi — scoprire o meglio, *osare* certe cose agli europei totalmente impossibili. E così avviene precisamente nel campo del *jazz*, dove la genialità afro-americana (soprattutto quella negra) ha saputo scoprire un nuovo mondo di possibilità sfruttando certi strumenti che gli Europei conoscevano bensì da secoli, ma che si ostinavano a considerare sotto certi aspetti tradizionali dei quali

i negri veramente non sapevano che farsi. L'Europeo nasce più o meno coll'idea ben radicata (nè sarebbero in ogni caso le nostre venerabili scuole di musica che si incaricherebbero di mutargliela) che il trombone sia solenne e maestoso, la tromba eroica, l'oboe pastorale, il tamburo soldatesco, il violino lirico, il pianoforte romantico, ecc. A nessun Europeo sarebbe mai venuto in mente di creare un trombone agilissimo dai continui *glissandi,* che canti come un violoncello o rida come un atleta; oppure di fare della tromba una comare pettegola ed isterica; oppure ancora di sopprimere al pianoforte ogni velleità espressiva e di limitarne l'uso a quello di uno strumento percussore e totalmente anti-lirico. Queste idee non potevano sorgere che nelle menti vergini di questi *enfants terribles* nuovi affacciati al mondo.

Elemento predominante del *jazz* è il saxofono. Anche questa è una storia curiosissima. Il saxofono venne inventato nientemeno che nel 1842 da Antoine Joseph Sax parigino, e rimase sino al secolo successivo senza il benchè minimo impiego. Salvo qualche eccezionale caso (come quelli dell'*Arlésienne* di Bizet o della *Sinfonia domestica* di Strauss) nessun compositore volle mai interessarsi al saxofono. Questo doveva dunque attendere una nuova musica per trovare la sua ragione di esistenza. E venne finalmente questa musica e fu precisamente il *jazz*. Bisogna subito aggiungere che

— adoperato in un piccolo insieme di otto a dodici strumenti, e specialmente impastato colle trombe e coi tromboni chiusi colla sordina — il saxofono acquista un valore espressivo altissimo. L'arte afro-americana poi ha saputo in brevissimo tempo sviluppare la tecnica del saxofono ad un grado elevato, utilizzandone pienamente le facoltà canore per quelle espressioni nostalgiche e sensuali che formano la base del *jazz*. Suonato da quegli esecutori, il saxofono diviene quasi identico alla voce umana, a tal punto che pare talvolta di sentire parole assieme alle note della melodia. Un altro elemento nuovo del *jazz* è il *banjo* (chitarra rotonda a corde metalliche, che si dice originaria dell'Africa centrale). Fu prima il *banjo* ad entrare nella nuova compagine, e questo avvenne nel 1909 a San Francisco, nell'orchestrina di Hermann Heller, che suonava al *Saint Francis Hotel* di quella città. E fu pure al medesimo « hotel » che il saxofono venne a sua volta introdotto nel *jazz*, ma questo fu qualche anno più tardi e cioè nel 1914 (nell'orchestrina di Art Hickman). Questa volta la formazione dell'orchestra-*jazz* era un fatto compiuto componendosi quella falange di 2 saxofoni, di una tromba, di un trombone, di un violino, di un *banjo* e della percussione.

In Europa si crede comunemente che il *jazz* americano sia rumoroso. Nulla è più falso. Salvo qualche

raro momento orgiastico (e questo avviene principalmente nei *cabarets* negri), quella musica è dolce, vellutata e soffice come un meraviglioso tappeto orientale o come una sintesi di cuscini di piuma. Nulla di brutale, ma una sonorità dolce, morbida e voluttuosa, talvolta luminosa, talvolta triste ed accorata, come una voce di bimbo, sonorità che non di rado raggiunge una vera forza emotiva.

Nel *jazz* odierno il violino non ha considerevole sviluppo, ma ciò è dovuto senza dubbio al fatto che questo strumento è da secoli perfetto e non contiene più gran che in fatto di possibilità avvenire. Mentre invece il pianoforte è stato sfruttato dai negri in un senso assolutamente nuovo, certo non chopiniano, ma forse più prossimo alla concezione lisztiana.

L'anno scorso ebbi occasione di avvicinare in una casa amica una giovane pianista, direttrice di un *jazz* di dodici ragazze, la quale si mise al pianoforte, e suonò per oltre due ore senza posa, con una forza, con una autorità, con una infallibilità in quei ritmi inverosimili ed una sicurezza in quelle complicate armonie che mi resero sinceramente ammirato. La interrogai sui suoi studi; e mi disse che aveva cominciato il pianoforte in un conservatorio, che dopo sei mesi aveva raggiunto gli *studi* di Cramer, ma che non aveva potuto andar più oltre. Ed allora si era messa al *jazz,* e senza altro studiare era pervenuta a suo-

nare in quel modo fantastico, come sarebbe per un Europeo impossibile anche a costo di lunghi anni di studio. Ricordo questo caso, perchè tipico e dimostrativo del come sia quella tecnica naturale ai negro-americani, che la portano nascendo nel loro sangue, ma come sia anche in pari tempo negato questo modo di suonare a noi altri Europei che abbiamo altro a fare. Questa tecnica rimarrà sempre per noi esotica ed inassimilabile.

Si ode spesso dire che il *jazz* è solamente una tecnica strumentale, ma priva di ogni contenuto spirituale. Questa affermazione è assurda, perchè non esiste in arte tecnica senza spirito, ma invece ogni tecnica è di un singolo pensiero l'aspetto organico. Il *jazz* è infinitamente più profondo di quanto non si creda comunemente. Esso è parte integrante dello spirito di un nuovo paese, di una nuova civiltà. Sotto quel suo ottimismo apparente, la vita americana nasconde vaste sofferenze nostalgiche, infinite aspirazioni verso l'infinito. (Bene definì questo stato d'animo Paul Whiteman: « *sad gaiety* »). E queste emozioni trovano il loro lirismo nella vita sovreccitata e dinamica del *jazz*. È questa strana musica una pura emanazione del suolo americano e l'anima americana ci si rispecchia ogni sera. Del resto, non è il *jazz* sovratutto una creazione negra, cioè di una delle razze più nostalgiche e più infelici che siano al mondo (ricor-

derò per chi ha la fortuna di conoscerli, i mirabili *spirituals songs* di quella gente)? E non è quest'arte stata sviluppata e condotta a perfezione da un'altra razza parimenti esule e senza patria: la israelita?

Però, mentre il negro è più primitivo del bianco, e — se più « vitale », anche più apertamente sessuale — l'israelita, antica e raffinatissima razza (Orientale lei pure) ha adottato è vero il *jazz* come una espressione consona alla propria sensibilità, al proprio lirismo, ma recandovi allora un riflesso di quella passione, di quella intensità religiosa che sono caratteristiche del genio ebraico. E così le due grandi razze oppresse si sono accomunate in quella modernissima musica.

Il *jazz* affaccia poi problemi nuovi e capitali, come sarebbe quello dei diritti dell'interprete sulla musica. Il *jazz* costituisce una enorme rivoluzione nei vecchi rapporti da compositore ad interprete. Mentre prima l'interprete era — od almeno: doveva essere — il rispettoso servo del creatore — nel *jazz* l'interprete diviene d'un colpo qualcosa di infinitamente più audace, ed i suoi diritti — verso il pezzo interpretato — raggiungono nè più nè meno quelli degli antichi attori della *commedia dell'arte,* i quali creavano addirittura le parole sul canovaccio fornito dal poeta. Vogliamo credere che dal *jazz* debba partire una simile rivoluzione nella famiglia musicale? O rimarrà li-

mitata questa nuova forma di rapporti e di diritti alla musica danzabile? Siamo oggi in un periodo dove avvengono tali trasformazioni nelle arti, e soprattutto in musica, che bisogna essere pronti a tutto, e soprattutto a non meravigliarsi di qualsiasi cosa possa domani avvenire. Del resto, perchè inquietarsi del futuro? Non si è detto della radio e del fonografo che avrebbero ucciso la musica, mentre constatiamo, già oggi proprio il contrario?

Il *jazz* va considerato non solo come un fenomeno importantissimo della storia musicale, ma anche come un immenso progresso compiuto nella musica di tipo leggero e popolare. Si pensi a che cosa erano le musiche a larga diffusione nel periodo 1898-1905, e si faccia il confronto di qualcuna di quelle povere, sciatte, volgari creazioni colla ricchezza ritmica e strumentale che ha introdotto sin nell'ultimo *dancing* americano il *jazz* del periodo successivo 1914-1929, e si avrà una giusta idea del bene recato alla musica dall'arte afro-americana. Anzi, sotto questo punto di vista non esito ad affermare che considero il *jazz* (quello americano, ripeto, e non quello europeo, che ne è la contraffazione) come un potentissimo strumento educatore per le masse. Rimane adesso a vedere che cosa potrà dare il *jazz* nell'avvenire. Rimarrà una musica da ballo?

O potrà la sua tecnica servire di base ad un'arte sinfonica e teatrale? Questo è un problema che, credo, non spetta a noi europei il risolvere (ricorderò, di sfuggita, i numerosi tentativi di Strawinski, di Hindemith, di Ravel e persino di Casella, di scrivere europeamente qualche *blues* o qualche *fox-trot*, tentativi tutti falliti). Spetta invece questa soluzione agli Americani. Ad una futura, prossima estensione nel campo sinfonico della tecnica jazzistica lavorano i migliori giovani ingegni americani, e già su questa via, il poema sinfonico *An American in Paris* di George Gershwin è già molto più che un tentativo. Ad ogni modo, credo che la parola d'ordine per gli europei sia di considerare il *jazz* come un fatto artistico della più alta importanza, ma anche come una faccenda interna degli Stati Uniti, faccenda che dovranno sbrigare fra di loro i compositori di quel paese....

L'Italia letteraria, 1 settembre 1929.

VISITA A MANUEL DE FALLA

LA mattina del venerdì 17 corrente, affacciandomi al finestrino dello *sleeping* che mi portava da Alcàzar (dove avevo scorto anche i mulini a vento che assalì Don Chisciotte), i miei occhi impazienti e avidi scoprivano finalmente la capitale della Spagna araba: Granada. E questa — caso singolare — mi appariva precisamente come sino allora solamente la conoscevo, vale a dire a traverso la evocazione altamente poetica che ne lasciò Albeniz nel suo bellissimo « Preludio » dei *Chants d'Espagne,* abbozzandoci una Granada ancora addormentata in una nebbia mattutina e luminosa.

All'albergo, un biglietto ci avverte che troveremo Manuel De Falla nel pomeriggio a casa sua. E la mattinata trascorre allora in varie occupazioni che non possono qui interessare il lettore.

Nel pomeriggio, insieme coi fidi compagni di arte e di viaggio Arrigo Serato ed Arturo Bonucci, intraprendiamo l'ascensione della collina sulla quale si erge l'Alhambra, il glorioso capolavoro dell'architettura araba. Entriamo con profonda emozione nel vasto parco. Giunti all'albergo *Alhambra Palace,* domandiamo informazioni ad un vecchio andaluso scorto seduto a terra. Quando egli ode il nome di De Falla, manifesta un senso di rispetto davvero sorprendente, e ci avvia per una stradicciuola appesa a fianco del monte. Trascorsi pochi metri, troviamo una minuscola casa tutta bianca, dove bussiamo. Ci apre la sorella del Maestro. Traversiamo un piccolissimo cortile, e sediamo in un giardino, dal quale si gode un panorama di alta e rara qualità. Ai nostri piedi, la città tutta bianca. Attorno, una cerchia di montagne, non priva di una certa somiglianza con taluni aspetti della vallata del Tevere o coi paesaggi umbri. Ma alla nostra sinistra, domina tutto l'insieme la meravigliosa *Sierra Nevada,* la bianchissima montagna andalusa, che è anche la maggiore di tutta la Spagna. Ed è davvero una cosa unica al mondo il contrasto mirabilmente armonioso tra quella montagna così pura, così nevosa, e la lussureggiante vegetazione africana che avvolge Alhambra e città. Perchè questo contrasto — che potrebbe essere stridente — tra il co-

losso alpestre e la dolcissima voluttuosa flora meridionale sottostante, si risolve finalmente in una completa vittoria di quest'ultima, che sembra conferire a quella massa enorme di neve e di ghiaccio che le sovrasta un senso di gioia e di amore che invano si cercherebbe nelle Alpi, per natura essenzialmente fredde, spietate e disumane. Così come la luce che illumina l'intero spettacolo è unica nel suo genere, risultando nel caso presente dal doppio riflesso dovuto alla neve nella Sierra e del Mediterraneo invisibile, ma del quale si indovina la presenza a tergo della montagna.

Mentre stiamo assorti nella contemplazione di questo divino paesaggio, ecco il Maestro che sorge a traverso due ulivi saraceni. Come altri grandi musicisti (basti il ricordare Wagner e Ravel) De Falla è di statura molto bassa. Il suo tipo è andaluso al cento per cento, e pare tolto di peso da qualche ritratto del Greco. Fronte alta, occhi scuri, naso diritto, bocca fine, una espressione ascetica ad un tempo ed appassionata, un volto che sembra quello di un uomo della terra, ma anche di un antico monaco, una straordinaria aristocrazia nei modi, una voce dolce e resa più tipica da un accento irrimediabilmente spagnuolo: tali le caratteristiche fisiche di questo uomo, il più grande musicista che conti attualmente la Spagna, ed uno dei maggiori anche che possano ammirare gli altri paesi.

Dopo i primi contatti, entriamo nella casa, davvero minuscola (« *Casa para muchachos* » (ragazzi), dice ridendo, la sorella del Maestro). Casa, però, di vero artista superiore e raffinato, fatta di elementi soprattutto strapaesani e messa insieme con un gusto di ordine superiore. Al primo piano, entriamo nello studio. Meglio questo si direbbe un piccolo laboratorio di orefice o da incisore, tanto è piccolo ma pieno di « attrezzi » di ogni genere. Sul pianoforte scorgo le opere complete di Domenico Scarlatti. Il mio sguardo incontra quello di Manuel. Ci siamo intesi. Due veri amici del grande Napoletano sono in presenza. De Falla parla con passione delle 545 *Sonate*. Ed io approfitto dell'occasione per dire quanto mi sembri un perfetto modello di stile ad un tempo modernissimo e tradizionale quel *Concerto* per clavicembalo e cinque strumenti di De Falla da lui stesso eseguito a Siena due anni fa, concerto che costituisce non solo un mirabile esempio di musica sinteticamente iberica, ma deve essere studiato e profondamente meditato dai nostri giovani italiani.

Dopo una visita al meraviglioso giardino del *Generalife*, una delle più pure gemme della fantasia andaluso-araba, salutiamo il Maestro che ritroveremo l'indomani mattina all'Alhambra.

La mattina seguente tolto il Maestro dalla casa sua, ci avviamo verso il fantastico palazzo arabo. Il Direttore stesso dell'Alhambra ci serve assai gentilmente di guida. E così entriamo nel mistero orientale.

Dopo una prima stupenda porta, giungiamo sul piazzale dove Carlo Quinto si fece edificare un palazzo cinquecentesco, che poi non venne neanche finito. Fantasia imperiale di gusto dubbio, ma che non nuoce però a ciò che la circonda. Eccoci davanti la celebre *Puerta del vino,* che Debussy illustrò così eloquentemente col suo preludio omonimo per pianoforte. De Falla racconta a questo proposito che Debussy non pose mai piede in Spagna, e che scrisse quel capolavoro pianistico dopo aver veduta una semplice cartolina postale illustrata che De Falla gli inviò.

E così fu pure che egli scrisse *Iberia* — cioè la più completa immagine sonora che abbia mai ispirato la Spagna ad uno straniero — senza meglio conoscere quel paese.

Dopo questa prima meraviglia, penetriamo più addentro nei meandri arabi. Una ad una, ci appaiono successivamente le celebri « corti »: quella dei *Leoni,* l'altra degli *Ambasciatori,* la seguente degli *Abencerrajes*; tutte fiancheggiate da giardini che paiono fuggiti dalle più preziose miniature orientali. Cipressi, aranci, carichi di frutti, fontane ovunque che sem-

brano versare a traverso il loro purissimo zampillo la pace ed il sogno; e poi tutto attorno quella mirabile ornamentazione architettonica araba, così complicata ad un tempo e pur così semplice... In questo palazzo fondamentalmente irreale, cede rapidamente la mentalità occidentale e vi subentra un senso di superiore benessere spirituale e di filosofia contemplativa, che sta esattamente agli antipodi dello spirito suggerito dalla civiltà americana.

Ci inoltriamo adesso sugli spalti fortificati che si ergono a picco sulla città. Ogni torre, guerresca all'esterno, contiene nuove meraviglie interne. Ma il tempo stringe, e conviene affrettarsi al ritorno. Tanto più che Arrigo Serato — per quanto nato e cresciuto all'ombra della « Garisenda » — comincia a manifestare in perfetto bolognese un certo qual malcontento verso la totale assenza di ascensori che regna nelle torri saracene. E così, in brevi minuti, ci ritroviamo nella casa del Maestro.

In attesa della colazione, De Falla ci racconta del suo nuovo lavoro al quale sta meditando da due anni, quella misteriosa *Atlantide* (che non ha nessun rapporto, però, colla omonima di Benoit), vasta composizione basata su elementi storici iberici, pagani e cristiani, ma alla quale il Maestro non ha ancora deciso se darà forma scenica o puramente musicale. De Falla parla poi a lungo dell'Italia, che egli ama come una

seconda patria. Egli ricorda le gite fatte con me nel settembre 1928 a San Geminiano e Monte Oliveto Maggiore, ed assicura che ritornerà in Italia pel settembre 1930, in occasione di un avvenimento musicale che si sta oggi maturando per quell'epoca.

Dopo la colazione — frugale ma eccellente, e che ci dà occasione di conoscere un « Xerès » meraviglioso nel suo genere quanto l'Alhambra — ci congediamo da De Falla e dalla sorella sua per andare ad esercitare la nostra professione. Perchè De Falla ci ha organizzato nella sua città un concerto, il quale, naturalmente, non poteva essere un concerto come gli altri. Ed infatti questo si svolge in una magnifica sala cinquecentesca, dalle mura ricoperte di broccato rosso, dal soffitto a cassoni dorati, dal mobilio Rinascimento, il tutto avvolto in quella penombra che sola si confà ad una vera celebrazione musicale. Un godimento eccezionale, insomma, per noialtri esecutori, ma che sembra essere stato condiviso dagli ascoltatori, i quali ci dimostrarono entusiasmo e gratitudine.

Alle 21,30, siamo di nuovo in vagone-letto, per far ritorno a Madrid. Un ultimo abbraccio, ed ecco scomparire sul *quai* che si allontana la sagoma dell'omino andaluso, piccolo di statura, ma così grande per altezza di ingegno e per nobiltà di cuore e di carattere, musicista che ammiro come pochissimi al mondo, e che costituisce, secondo me, un luminoso esempio non

solo per il paese suo, ma anche, ripeto, per i giovani italiani, per quelli, cioè, che intendono oggi dare al Paese nostro un'arte ad un tempo sintetica del suo grande passato, dell'anima del suo popolo, della sua natura incomparabile, ma anche e sopratutto rispondente ai tempi nuovi ed alla grandezza avvenire dell'Italia nel mondo.

L'Italia letteraria, 30 gennaio 1930.

OMAGGIO A BRUNO BARILLI

UNA sera di primavera — mi pare che fosse nel 1918 — il *Costanzi* rigurgitava di gente, accorsa per ammirare i *Balli russi* di Serge de Diaghilef. La rappresentazione era da un pezzo incominciata, ma — fatto senza precedenti nei costumi teatrali romani — si era iniziata davanti ad una sala inverosimilmente puntuale (tanta era la forza persuasiva del buon mago russo). E naturalmente il teatro era zeppo sino in cima di belle dame seminude e di cavalieri per lo meno in *smoking*. Mi ricordo allora come se ancora ci fossi, veder sorgere dal fondo della platea un individuo zazzeruto e vestito di uno straordinario *frac* evidentemente tolto a prestito, attraversare lentamente le poltrone mentre il pubblico si chiedeva sbalordito chi fosse quell'audace, ed assidersi nell'unico posto rimasto vuoto. Quivi giunto, il nostro amico Barilli sembrava anzitutto preoccupato di porre ordine a

certe lacune della sua toeletta, e così — siccome da vari giorni gli era cresciuta la barba — egli cominciava per applicare un suo sistema tutto speciale di *shaving,* che consisteva nel tagliarsi i nascituri peli uno ad uno con un paio di eleganti forbici. Ed allora avveniva che alla fine dell'atto, Barilli entrato in sala alquanto trascurato in quei certi riguardi, ne usciva accuratamente raso e quasi incipriato. Tanto grande era la sua abilità in quel periglioso e clandestino esercizio.

Perchè Barilli è un individuo fondamentalmente anarchico, *bohème* e strapaesano. Insofferente di ogni disciplina, negatore violento di ogni ordine, egli ricorda alquanto il buon Verlaine, il quale non poteva vivere nè creare che al caffè o all'ospedale. Come Verlaine (e come altri assai), Barilli ama trascorrere gran parte delle ventiquattr'ore in ambienti come la defunta saletta di Aragno. Quivi egli siede in mezzo ad un piccolo crocchio composto prevalentemente di amici letterati, di un pittore e di nessun musicista, cenacolo di gente intelligentissima, ma che stenta a riconoscere il diritto di esistere ai disgraziati connazionali che di quel cenacolo non fanno parte.

Però — dissimile in questo dal poeta delle *Ariettes oubliées* — Barilli non scrive al caffè se non qualche rara lettera. Per incontrare ciò che si suol chiamare « ispirazione », egli deve udire musica, non importa quale, ma deve insomma andare a teatro od in una sala da concerto. Giunto poi nella redazione del suo giornale, egli coglie dall'invisibile mano dell'ignoto ciò che gli viene. Egli è dunque essenzialmente « femmina », in quanto incapace di vera e propria creazione, ma costretto a ricorrere alla fecondazione di un elemento estraneo.

Femmina egli è ancora per parecchi altri lati: per quella sua impulsività tutta uterina isterica ed irriflessa nella impressione musicale; per la deliziosa malafede nella stroncatura; per l'amore verso tutto ciò che sa di forza muscolare ed atletico; per quel suo romanticismo nostalgico; per la incapacità infine a comprendere e dominare il lato « scientifico » della musica.

È ovvio che — negato a Barilli questo lato della nostra arte — tale lacuna stia alla base di tutta la sua critica. Verrebbe fatto a questo punto di chiedere se Barilli possa allora essere un critico, dato che la critica — per lo meno come la si intende oggi — è pre-

valentemente una scienza analitica. Ed infatti le critiche di Barilli difettano di ogni valore di indagine estetica e tecnica. Ma non così vanno considerate. Per Barilli la critica è in realtà poesia. Egli è un poeta che trae il suo alimento dalla musica udita, così come il pittore si nutre della natura. Ed allora bisogna dichiarare subito che Barilli — anche se scrive in prosa — è un poeta di prima forza, e che non abbiamo in tutta la nostra nuova letteratura italiana uno che lo superi, nè forse che lo equivalga per ricchezza di fantasia e dovizia e qualità di immagini.

In quel suo regno tutto di immaginazione, non si incontrano i pesi e le misure. E non solo non vi giungono quelli della critica terrestre e cittadina, ma neanche vi pervengono quelli dell'equilibrio tranquillo e sereno che crediamo qualità *sine qua non* del vero critico. Barilli è profondamente buono per carattere ed indole, e — levato dalle sue colonne — non torcerebbe il naso ad una mosca. Ma quando egli scrive, in lui risuona l'anima antica e secolare dell'italiano fazioso, che odia forte quanto è capace di amare, e che uccide non per delinquenza ma per ciò che egli crede dovere di onore.

Per quanto sia Barilli per indole e per necessità essenzialmente dilettantesco (adopero qui la parola « di-

lettante » in un senso assai elevato), sbaglierebbe forte colui che confondesse quel magnifico ed epicureo dilettantismo col cafonismo vergognoso e colla ignoranza di buona parte dei suoi colleghi quotidiani. Qui, dovendo prendere posizione, dichiaro senz'altro di stare dalla parte di Barilli anzichè da quella degli altri, che soventi non sanno nemmeno scrivere la lingua loro.

Perchè, a base di tutta l'azione di Barilli, sta una qualità rarissima e che pone questa sua azione su un piano dominatore: la sua grande serietà ed il suo immenso rispetto per l'arte. Non fosse per altro merito Barilli già avrebbe per questa sua caratteristica un posto molto in alto nella gerarchia dei nostri valori spirituali italici. Come pure va detta quella sua assoluta fiera incorruttibilità morale ed indipendenza di pensiero, indipendenza che egli dimostrò ad esempio, quando alla fine della guerra, semplice sottotenente, stroncò l'opera del suo capitano che si dava al *Costanzi,* e quando — prossimo ad aver pubblicata la sua *Emiral* da Ricordi — si fece sdegnosamente scacciare dalla casa milanese per una memorabile stroncatura (che è uno dei suoi capolavori) su Zandonai. Nella bassezza morale che regna quasi ovunque nel campo della nostra arte, sono questi fatti eroici, più unici che rari.

Come Barilli non ha avuto precedenti come scrittore, non avrà successori. Il suo stile è essenzialmente inimitabile e morirà con lui. Non pochi suoi colleghi in critica hanno tentato di imitarlo, ma hanno fatto la figura del somarello che vorrebbe far concorrenza al falco e sono corsi a sicura rovina.

Qualcuno vorrà dire che Barilli, compositore senza fortuna e senza fecondità, scrittore costretto a prendere le mosse dell'ingegno altrui, sia nel nostro mondo spirituale nulla più che un parassita. Errore. Il fenomeno-Barilli è paragonabile a quello di certe meravigliose efflorescenze naturali, che la conoscenza riesce a catalogare in nessuna specie vegetale esistente. Egli rappresenta — nell'Arte totale — qualcosa come uno stupendo fiore venuto nello spazio di una notte ad ornare il tronco secolare ed eterno della musica, fiore che morrà su quel tronco e del quale gli uomini avvenire non avranno forse notizia, ma che avrà irradiato la gioia della sua fantasia su quanti ebbero la fortuna di ammirarne la effimera magnificenza.

Barilli e chi scrive sono sempre stati amici affezio-
natissimi. Ed io che oggi di lui scrivo con tanta fran-
chezza, dichiaro di volergli anche più bene perchè
egli ebbe sempre il coraggio di dirmi che odiava la
mia musica. Non ispirano simile odio se non le cose
forti e quindi questa dichiarazione di Barilli vale ai
miei occhi infinitamente più dei falsi elogi che mi
prodigano oggi tanti « amici dell'ultima ora »...

Roma, febbraio 1930.

III

POLEMICHE

INFERIORITÀ DELLA MUSICA

E che baccano sul caso strano
e che commenti per la città.

Un ballo in Maschera, Atto II.

« CASO strano » davvero quello di cui Ardengo Soffici si è fatto l'eroe sulla *Gazzetta del Popolo* in data 14 settembre u. s. Quanto al « baccano » e ai « commenti per la città », ne abbondano da quel giorno a tutt'oggi quotidiani e riviste d'Italia. Diciamo subito che la... audace affermazione sofficiana ha sollevato unicamente fiere proteste, incontrando — credo — una sola approvazione, presso un recente « *Passaggio a livello* » de *La Tribuna,* nel quale il « guardiano » (che già alcuni giorni prima aveva sparato un memorabile articolo in difesa dell'organetto contro il *jazz*) si poneva senz'altro a fianco di Soffici, asserendo sdegnosamente essere Beethoven inferiore a Michel Angelo.

Prima di entrare in discussione però, non sarà inutile il riportare *in extenso* il brano incriminato, origine di tanto scalpore. Eccolo:

« Che la musica deve essere un'arte di genere inferiore (istintiva, sensuale, femmina, quasi animalesca) lo deduco anche, anzi precipuamente da questo, che nelle altre arti sempre predominano valori musicali quando esse volgono alla decadenza: e più quando ne hanno raggiunto il limite estremo. Vedi la poesia mallarmeana fino agli ultimi epigoni attuali, vedi la pittura picassiana con tutti i modernissimi suoi derivati e succedanei.

« Persino le civiltà e i secoli devono palesare il loro stato e punto di decadenza e corruzione più o meno sotto il regno della musica. Il Settecento, verbigrazia, secolo decadente per eccellenza, fu un secolo musicalissimo ».

Se questo frammento di prosa non recasse la firma di Soffici, vale a dire di una fra le migliori più nobili intelligenze che conti l'arte italiana, meglio sarebbe il farci sopra una grassa risata. Ma l'autorità di certi nomi impone attenzione e cautela anche in presenza di flagranti spropositi. E così, nel caso presente, credo necessaria non una difesa della musica — che per fortuna non ha bisogno di tanto — ma almeno qualche parola atta a mettere le cose a posto.

L'essere la musica (nonchè, anzi perchè « inferio-re ») « istintiva, sensuale, femmina, animalesca », è affermazione che presupporrebbe semplicemente la totale candida ignoranza dell'esistenza di certe cose quali le messe ed i mottetti di Palestrina, della *Passione secondo Matteo* di Bach, delle nove sinfonie di Beethoven, per non citare altro. Ammettiamo che Soffici sappia forse di questa esistenza, ma che travolto dalla foga letteraria l'abbia momentaneamente dimenticata. Emerge però chiaro il concetto sostanziale di Soffici; egli intende affermare che la musica è un prodotto dei « centri inferiori » dell'uomo, di quelli cioè irriflessi, primitivi, incoscienti insomma. Vale a dire che la musica proverrebbe, anzichè dal cervello dell'uomo, dagli organi motori o genitali di quest'ultimo. E, per logica conseguenza, a questi organi ritornerebbe quando rivive a traverso l'esecuzione.

La « incoscienza » del creatore musicista fu una delle peggiori invenzioni del Romanticismo, e tuttora ne perdurano i danni universali. Prima del Romanticismo, il compositore (vedi Bach o Mozart) era nè più nè meno che un' « artigiano », il quale perfezionava il suo « mestiere » sino alla morte. Fu il Roman-

ticismo che proclamò essere l'arte un « dono divino » e fu lui ancora che coniò il tipo dell'artista incosciente, al quale il capolavoro scende un dato giorno bell'e fatto sulla testa zazzeruta rivolta estaticamente verso il soffitto della camera povera e disordinata. Contro questo assurdo concetto — secondo il quale il genio creatore confinerebbe colla cretineria — insorgono oggi tutte le migliori energie musicali del dopoguerra, riaffermando il valore esclusivo nella creazione di tutto quanto è cosciente, di fronte agli elementi che non provengono dalla pura intelligenza. E riandando al di là del Romanticismo — come si può onestamente dire che non siano modelli imperituri di arte totalmente autocosciente (e dunque *cerebrale*) il *Clavicembalo ben temperato* o la *Sinfonia eroica*? E come si può osar pensare che gli autori di queste musiche fossero uomini che creavano coi « centri inferiori » anzichè col loro mirabile cervello?

Dice Soffici che la poesia decade quando tende a divenire musicale. Egli sappia che lo stesso accade precisamente alla musica, quando questa vuol mettersi a far concorrenza alla pittura od alla letteratura e talvolta alla cronaca. Anche qui, gli errori del Romanticismo (vedi ad es. il confusionismo wagneriano) vengono oggi pazientemente riparati dalle nuove gene-

razioni. I musicisti attuali — passato lo *Sturm und Drang* — riprendono fiducia nella loro arte e fanno solamente della musica. Che sia proprio necessario il ricordare le recentissime discussioni europee sull'*oggettivismo,* sul *neoclassicismo,* sulla musica *antisentimentale,* ecc. ecc.?

Della affermazione sofficiana riguardante la poesia di Mallarmé, nulla rileverò dopo lo scritto di Ungaretti, apparso nel *Tevere* la scorsa settimana. Ma non meno azzardato mi pare il definire « musicale » e « decadente » l'arte di un Pablo Picasso, formidabile sano tipo di pittore-costruttore puro, creatore persino di quel « cubismo » che è soprattutto pittura quintessenziata, artista infine che mi pare un luminoso punto di partenza ma in nessun caso un esempio di decadentismo o di impotenza.

E poi, anche ammettendo che fosse « musicale » la pittura di Picasso, ma non è tale ogni pittura da Giotto in poi? O non sono forse « musicali » nella loro miracolosa euritmia gli « Scrovegni » padovani, o la « Madonna di Senigallia », o Raffaello o persino la Sistina michelangiolesca? E per questo sarebbero decadenti simili creazioni?

Rimane l'ultima affermazione sofficiana, sulla pretesa maggiore musicalità delle civiltà decadenti. Il '700

dunque è secolo decadentissimo e perciò musicale per eccellenza. Ma non erano meno musicali (almeno per chi ben conosce la storia della musica) il '600 e nemmeno il Rinascimento che vanta i nomi di Okeghem, Josquin de Près, Willaert, Jannequin, Goudimel, Orlando Lasso, Vitoria, Gibbons e da noi i Gabrieli, Orazio Vecchi, Zarlino, Gesualdo da Venosa, Banchieri, Ingegneri ed infine Palestrina, tutta gente di cui sarebbe arduo il dimostrare la inferiorità di fronte ai settecentisti. Anzi, aggiungerò che il '600 italiano è nel complesso assai più grande musicalmente che non il '700. Come non ammettere poi che in tutta Europa l' '800 musicale vince il '700 (anche se dell'800 parliamo quotidianamente male sentendolo così lontano dalla nostra mentalità odierna)? E che cosa dire infine, dell'epoca attuale ove la musica perviene cogli ultimi mezzi scientifici di trasmissione ad una popolarità probabilmente sconosciuta prima di questo secolo? Dovremo allora pensare che la nostra civiltà stia per crollare nel caos?

Tiriamo adesso le somme.

Sarebbe ormai difficile l'attribuire un qualsiasi valore estetico, critico o storico all'imprudente brano di Soffici. Ma ne è tuttavia degna di rilievo la mentalità informatrice, e di questa sola val la pena di parlare.

Esiste ancora presso certi artisti, una concezione diciamo così « morale » dell'arte, contro la quale non cesserò di insorgere finchè campo. Che l'arte abbia nel mondo umano una funzione da adempiere essenzialmente *morale* nel senso di una elevazione costante verso il divino e l'astratto e la perfezione, nessuno che si rispetti tenterà mai di provarne il contrario. Ma nulla vi è di più pericoloso del voler innalzare su tutte l'arte ascetica ed anti-sensuale ed il voler fare della musica o della pittura un succedaneo del catechismo o della filosofia, respingendo con orrore quelle altre arti che hanno soprattutto la pretesa di essere belle piacevoli e per nulla noiose. L'affermare che una data arte è inferiore perchè sensuale equivarrebbe a voler stabilire che Tiziano o Giorgione sono indegni di confronto col Beato Angelico, oppure che Wagner o Debussy sono da posporsi a Cherubini. Contro questa mentalità puritana e scocciatrice già ho soventi alzato la voce, ed oggi maggiormente lo faccio, dichiarando senz'altro di preferire una musica sia pur sensuale ma dinamica e motrice a talune creazioni altamente rispettabili, ma sonnifere quanto una predica.

Del resto, il concetto assurdo di una eventuale distribuzione gerarchica delle singolari arti è oggi meno che mai di attualità. Anzi, si vanno poco a poco insensibilmente ammettendo a fianco delle loro maggiori sorelle talune nuove arti sino a ieri credute « inferiori » quali il cinema, il varietà, il *music-hall* od il circo. Si scopre che i *clowns* Fratellini sono una gloria italiana. Petrolini recita Molière in modo da avvilire i pezzi grossi della Comédie Française. Ed infine Charlie Chaplin porta il *film* all'altezza di capolavoro drammatico. Così stanno le cose. E proprio allora — mentre più che mai le varie arti vecchie e nuove appaiono come aspetti diversi di una medesima idea fondamentale non solo, ma mentre ogni giorno che passa dimostra maggiormente essere l'arte e la scienza una sola e medesima manifestazione dello spirito umano — proprio allora si andrebbe a sentenziare che l'arte dei suoni è « inferiore » alle altre?

Vogliamo credere che Soffici — certo assai più competente in pittura od in letteratura che in musica — abbia scritto in un momento di aberrazione, e che quindi il suo brano abbia un valore relativo. Ma non sono lecite le « aberrazioni » di questa risma ad un ingegno così forte, così lucido, così completo come il suo. Non era certo da una voce come quella che potevano attendersi frasi che suonano insulto e diffama-

zione verso l'arte di Beethoven. Per noi musicisti, grande ed insopportabile è l'offesa che quel brano reca alla Madre divina per la quale viviamo. Per questo, e per dirne il nostro profondo dolore, ho preso la penna, augurando che abbia questo ad essere il mio primo ed ultimo scritto del genere.

L'Italia letteraria, 6 ottobre 1929.

LETTERA APERTA A S. E. PIETRO MASCAGNI

ECCELLENZA,

Sotto il titolo « *Mascagni contro il Novecentismo* » ho letto nella *Propaganda Musicale* in data 15 novembre u. s. il discorso da Lei pronunciato alcune settimane addietro in occasione della inaugurazione del Congresso Nazionale delle Arti popolari. Il testo del discorso è preceduto da un breve « cappello », nel quale si avverte che la Sua « improvvisazione » è stata per conto di quella rivista « con molta diligenza stenografata ». Siccome il documento offre poi non solamente i caratteri di una eccellente stenografia debitamente riveduta e corretta su bozze di stampa, ma reca persino la firma del nome Suo illustre, così dobbiamo ritenerlo autentico, e pensare che Incagliati sia stato in questa occasione il profeta Suo e il depositario unico del Suo verbo. Premesso questo, entriamo senz'altro nel sodo.

Della sostanza del discorso, già sapevo prima di leggerlo *in extenso,* a traverso i resoconti di parecchie riviste straniere. Ma debbo confessare che sono rimasto alquanto perplesso leggendo nel testo ufficiale frasi ed affermazioni di questo stampo:

« *L'arte moderna degli ultimi anni sempre più offende gli occhi e strazia le orecchie e le giovani generazioni di ogni Paese sono ormai abituate ad un sentimento ed una comprensione entrambi contrari alla natura umana.*

« *La gioventù attuale non conosce non visita i Musei, ma accorre a tutte le esposizioni di arte novecentiste, ma riempie tutti i locali dove risuona la lacerante musica del* jazz; *non alza gli occhi di fronte ai palazzi che dal '300 al '700 hanno adornato le grandi città europee, ma guarda e forse ammira le casupole sporche e rachitiche di stile modernissimo; ignora che tra le arti belle c'è anche la danza, magnifica espressione di arte plastica, ma conosce a perfezione i balli moderni che preparano la degenerazione fisica e spirituale* ».

Più oltre Ella dice:

« *Sì, è vero, i novecentisti hanno vinto. Ma la loro vittoria altro non è che la imposizione del brutto, del grottesco, del ridicolo, dell'immorale. Le loro predi-*

he per commentare, per sorreggere la loro produ-
ione, sono pietose presso gli spiriti normali e presso le
ienti educate. Sarà di conforto per i novecentisti di
ridare: « Tiziano non sapeva disegnare, noi sì », op-
ure « Rossini componeva musica da organetto di Bar-
eria; noi scriviamo musica di concetto e di sapienza »
cc. Ma gli uomini di spirito sano e di mente colta
iudicano queste prediche come uno sfacciato ciarla-
nismo per guadagnare gli ingenui e gli ignoranti ».

Ella afferma poi che « *il dilagare del novecentismo*
on è dovuto che al silenzio fatto intorno alla tradi-
ione ».

Continuando, il testo ufficiale contiene vive parole
i plauso alla defunta nota campagna del *Messaggero*
ontro il « 900 », qualificata « *di effetto magnifico e*
tupefacente ». Ed infine giunge alla seguente conclu-
ione:

« *Ogni espressione di arte viene dall'anima del po-*
olo, in ogni paese; se risvegliamo l'arte popolare, noi
isveglieremo le tradizioni nazionali. Beviamo dunque
'acqua pura alla polla purissima delle gloriose tradi-
ioni dei nostri paesi, e, nel nome della civiltà, sal-
iamo l'Arte ».

Pochi giorni addietro, il *Resto del Carlino* (nel quale non scrivono solamente dei *gajanus*), pubblicava un articoletto a commento del recente sdegnoso rifiuto del pittore Dall'Oca Bianca di esporre a Roma assieme ai novecentisti definiti « congrega di scarabocchiatori, covo di camorra, grottesca diffamazione del decoro della terza Italia, ecc., ecc. », articoletto nel quale il giornalista osservava che il cosidetto novecentismo sta oggi prendendo il posto del passato futurismo divenendo « il ripostiglio generale dove i nemici dell'arte moderna gettano per liberarsene, tutto ciò che non capiscono, come all'incirca i Napoletani di una volta, se sentivano parlare qualcuno diversamente che nel loro dialetto, foss'egli pure un conterraneo di Dante, dicevano che era « *uno francise* ». E leggendo e rileggendo il discorso Suo, verrebbe fatto anzitutto di chiederLe maliziosamente di darci quella definizione dello stile novecentista che vanamente cerca tanta gente anche discretamente competente in fatto d'arte moderna, ma che suda a raccapezzarsi in un'epoca la quale non pecca certo per mancanza di tendenze. Ma non perdiamo tempo in simili quisquilie, ed accettiamo dunque per base la discussione che Ella, dicendo « novecentismo » abbia voluto condannare in blocco ogni arte moderna tanto buona quanto cattiva. E — siccome le deplorazioni Sue comprendono « ogni

paese », così dobbiamo anche supporre che venga — insieme colle straniere — pure condannata ogni manifestazione nuova nostra, sia musicale, sia plastica, sia letteraria.

Dunque, secondo Lei, la gioventù artistica attuale disprezza totalmente il passato e non si cura che delle manifestazioni novecentiste. Strano! A noi che a questa gioventù viviamo quotidianamente vicino, pare invece che mai come oggi le nuove generazioni abbiano con tanto interesse, con tanto amore rivolto lo sguardo verso l'insegnamento della tradizione. Se Ella anzichè confinarsi nella torre d'avorio di un superbo isolamento, volesse scenderne per meglio conoscere quanto succede presso quella gioventù da Lei così sommariamente condannata, vedrebbe i letterati rivolti verso Manzoni, Foscolo, Leopardi, Machiavelli, Dante e molti altri Padri; i pittori intenti a studiare Masaccio, Pier della Francesca o Giotto; i musicisti infine amorosamente chini sulle musiche di Frescobaldi, Monteverdi, Venosa, Vivaldi, Domenico Scarlatti, Pergolesi, Cimarosa, Rossini, sul Verdi del *Falstaff* e persino su quello de *La Traviata.* Molto si è parlato in questi ultimissimi anni di *ritorni*: ritorno a Bach, a Haendel, a Scarlatti, a Rossini, ecc. Non è qui il caso di discutere se questi momentanei orientamenti

fossero un bene od un male, come non voglio perdere tempo a dimostrare quanto di buono o di cattivo vi fosse in quelle recenti tendenze delle quali l'eco Le sarà forse pervenuta, e che si vollero chiamare neoclassicismo, anti-impressionismo, arte obbiettiva, ecc. Ma è certo che dopo la guerra si ebbe — da noi come altrove — un deciso ritorno verso atteggiamenti artistici più saldi, più « architettonici », e che si determinò in pari tempo con singolare forza la rivelazione di un nuovo desiderio di assestamento formale. Ed era allora naturale che a questo rinnovato senso di « classicismo » (adottiamo provvisoriamente questa parola intesa come equivalente di solidità e di euritmia) corrispondesse nelle nuove generazioni un risveglio di studi classici, e che la gioventù italiana postbellica rivolgesse conseguentemente uno sguardo ansioso, più che verso l'Ottocento che di virtù costruttive fu scarso, incontro a quei meravigliosi secoli nostri che furono il '700 e soprattutto il '600. Quindi, affermando che la gioventù odierna disprezza ed ignora il passato e la tradizione, Ella dice cosa diametralmente opposta al vero e sarebbe poco caritatevole il chiederLe di dimostrare simile asserzione con qualche fatto o documento serio.

Dovunque l'interesse per la tradizione storica nostra musicale va ogni giorno intensificandosi. Ne sono eloquenti prove le pubblicazioni che cominciano a sorgere da noi di antiche musiche. Mentre ai suoi tempi, una antologia come quella di Torchi rimaneva arenata, oggi la grande voce di Monteverdi si manifesta dopo tre secoli in tutta la sua interezza mercè la mirabile pubblicazione di G. Francesco Malipiero. Nel campo della pura coltura, si hanno studi di primissimo ordine come il monumentale *Rossini* di Radiciotti e l'esauriente *Frescobaldi* di Ronga. Accanto ai noti deplorevoli residui di critica quotidiana umbertina, cominciano a sorgere opinioni autorevoli e moderne come quelle di un Pannain o di un Liuzzi. Molto vi è ancora da fare in questo senso, ma ad ogni modo è incontestabile che la coltura musicale va progredendo oggi in Italia in modo considerevole, e questo precisamente per opera di quegli spiriti autenticamente « novecentisti », che Ella tratta con tanta severità.

Per brevità di spazio, nulla dirò della rinascita del canto gregoriano nella nostra musica. È questo un fenomeno troppo importante, troppo caratteristico per poterne discorrere in poche righe. Credo purtroppo

che Ella non abbia mai sentito a parlare di quel ritorno della nostra musica verso una « fonte » essenzialmente italiana, ritorno che Ella — qualora ne avesse curiosità — potrebbe constatare tanto nelle musiche di Pizzetti, quanto in quelle di Malipiero o di Respighi o del sottoscritto o della seguente generazione. Ma ho voluto brevemente alludervi, per dimostrare ancora una volta come la Sua accusa di antitradizionalismo fosse priva di basi.

Ella, continuando il Suo discorso ha espresso il parere che la salvezza della musica moderna si abbia a trovare nello studio e nella assimilazione dell'arte popolare, o *folklore* che dir si voglia. Ma anche qui temo che, dopo di aver dimostrato una ben scarsa conoscenza delle reali condizioni culturali dell'attuale gioventù, Ella si metta addirittura a scoprir l'America. Da lunghi anni infatti, l'uso — sia pure inteso in modi diversissimi — della melodia popolare è entrato correntemente nell'arte europea. Senza voler risalire a tempi già remoti come quelli dei « cinque » grandi Russi o di Grieg, troviamo assai più vicino a noi un Albeniz. E — continuando a diminuire lo spazio degli anni — non possiamo ignorare i nomi stranieri di Debussy, di Strawinski, di Ravel, di De Falla, di Bartòk, di Kòdaly, di Hindemith, ecc., tutti compositori che

trovarono largo alimento nell'arte popolare dei loro paesi. E — volendo poi parlare delle faccende nostrane — debbo ricordarLe, anche se Ella non conosce probabilmente nulla di mio — che già nel 1909, cioè venti anni addietro, scrivevo una certa rapsodia intitolata *Italia,* costruita su temi nostri meridionali, la quale è sino a tutt'oggi il solo brano sinfonico italiano scritto prima della guerra il quale sia rimasto nel repertorio corrente delle orchestre dell'intero mondo. Può darsi anche che Ella abbia udito nominare un altro lavoro mio egualmente di provenienza strapaesana, che si chiama *La giara.* Largo uso del *folklore* hanno pure fatto, se pur ognuno a modo suo, i miei colleghi Sinigaglia, Tommasini, Pizzetti, Respighi, Alfano, Mulè e anche Malipiero. Ed oggi, nella generazione a noi successiva, lo studio della melodia popolare è in Italia diffuso su vasta scala. Ne sono infatti ispirate in buona parte le musiche di Castelnuovo, Rieti, Veretti, Labroca, Massarani, Mortari, Alderighi, Pilati, ecc., cioè dei migliori e più interessanti giovani che conti oggi la nazione nostra. Si può anzi affermare, senza tema di poter essere contraddetti, che l'elemento popolaresco sia nella nostra nuova musica — insieme col ritorno gregoriano di cui parlavo poc'anzi — uno dei due fenomeni essenziali che maggiormente la caratterizzano.

Credo quindi che Ella — consigliando la gioventù

italiana a cercare nella melodia popolare il controveleno alla corruzione del modernismo — giunga alquanto in ritardo e che detta gioventù abbia ad accogliere con un sorriso ironico il Suo consiglio...

Ella non tralascia mai una occasione pubblica di inveire contro il *jazz*. Della mia profonda simpatia verso l'arte afro-americana, ho già scritto troppe volte per ritornarci oggi sopra. Ma mi limiterò ad osservare che Ella è il solo odierno compositore celebre il quale si dolga di quell'arte. Non mi ricordo infatti di aver udito nè Puccini, nè Strauss, nè Strawinski, nè Schönberg, nè Ravel, nè Hindemith, nè Pizzetti a lamentarsi del *jazz*, incontrando invece presso tutti quei maestri viva simpatia per quella musica. Del resto, si lagnavano forse nell'Ottocento i compositori « seri » dell'invadenza del valzer o della polka o della quadriglia?

Veniamo adesso ad esaminare più da vicino la questione della tradizione italiana in particolare. Come è abbondantemente noto, tradizione italiana si diceva da noi, e tuttora lo affermano non pochi individui, quella melodrammatica, l'unico stile nostro quello del melodramma ottocentesco. Ed infatti, per molti

anni, l'assoluta supremazia dell'opera da noi, supremazia alla quale corrispose per oltre un secolo un totale annichilimento di ogni musica sinfonica e da camera, giunse al punto di far credere alle masse che solo il pensiero melodrammatico fosse quello vero italiano. Ma già agli albori del presente secolo si faceva strada un'altra verità ben altrimenti più importante; la coscienza cioè che la musica italiana avesse radici assai più profonde, più remote che non il melodramma ottocentesco. E la guerra — che ha sconvolto il mondo e prodigiosamente accelerato un processo di evoluzione che già stava in formazione — ha definitivamente creato nell'anima nostra questa persuasione ed affermato questa fede in un passato che per troppo tempo era stato obliato. Qui verrebbe fatto di ritorcerLe le Sue parole, dicendo che non la vittoria attuale dei novecentisti ma bensì quella strepitosa del melodramma fu fatta del silenzio attorno alla tradizione. Del silenzio infatti che seppellì per oltre un secolo le grandi voci del passato nostro, quelle voci precisamente che oggi risorgono con tutta la loro maschia eloquenza. E — questo ammesso — viene fatto di porre in dubbio la Sua autorità a parlare di tradizione italiana, o per lo meno di una tradizione nostra che dall'arte Sua è totalmente assente. Ella è essenzialmente uomo di teatro, e di un tipo di teatro del quale non solo si cercherebbero invano i precedenti in Cima-

rosa, in Paisiello, in Alessandro Scarlatti nè tanto meno in Monteverdi, ma persino in Verdi, in Bellini od in Rossini. Questo non vuol significare menomazione dell'opera Sua, ma vuol anzi dire che *Cavalleria Rusticana* fu ai suoi tempi un atto rivoluzionario, perchè recata nel teatro nostro in quei tristi anni ove il *Falstaff* rimaneva incompreso e da noi pullulavano gli omuncoli scimmiottatori di Wagner, un luminoso atto di ribellione che opponeva sano il sole nostro alle nebbie filosofiche del Nord. Dunque, Ella rappresenta nella storia del teatro nostro un elemento di rivoluzione anzichè di tradizione, e questo non può che suonare alta lode al nome Suo. Ma, ripeto, non Le conferisce certo il diritto di svalutare o di ignorare lo sforzo di quanti oggi in Italia appuntano lo sguardo verso una tradizione che Ella non può in nessun modo rappresentare.

È ora di tirar le somme.

Credo di aver sufficientemente dimostrato quanto fosse campata in aria la Sua filippica antimodernistica. Non mancherà certo qualche zelante amico Suo di correr ai ripari dicendo che Ella ha parlato genericamente, intendendo condannare unicamente quell'arte moderna — e questa purtroppo non difetta — che nulla vale. Ma temo che il pensiero da Lei così energicamente espresso in quel Congresso coinvolgesse invece in una medesima maledizione ogni forma di arte

moderna, anche quella che noi crediamo umilmente buona. Ella è — ognuno lo sa — un brillante, arguto, piacevolissimo conversatore, e molte cose profondamente spiritose ed anche vere se pur alquanto caustiche abbiamo tutti udito dalla Sua bocca dopo qualche acconcia cenetta. Ma in quella memorabile occasione Ella parlava in qualità di Accademico d'Italia davanti ad un vasto areopago internazionale rappresentante le maggiori nazioni civili. Ed allora mi sia lecito il dirLe che la Sua responsabilità era altissima. Prima di proferire parole del calibro di *ciarlatanesimo, immoralità, degenerazione,* ecc., Ella avrebbe potuto pensare che esiste oggi in Italia una musica, una pittura, una letteratura delle quali l'intero mondo ha ormai riconosciuto il valore e l'assoluta indipendenza di fronte ad ogni arte straniera. Ella, come la maggior parte degli uomini giunti alla sera della loro vita, considera il mondo con nero pessimismo e vorrebbe far credere che tutto — anche l'arte — vada a rotta di collo e che sia questa l'epoca della bruttezza. A me questo non sembra davvero. Non sono questi gli anni miracolosi che hanno veduto realizzato il sogno di Icaro? Certo, sono mutati gli idoli della folla. Agli antichi « divi » del canto, essa antepone oggi quelli dello schermo. Ma, in pari tempo e soprattutto, ammira gli eroi, i Lindbergh, i Ferrarin, i Seagrave, i Brilli-Peri che vivono quotidianamente a tu per tu

colla morte. Ed allora non mi pare che sia davvero il caso di andare a rimpiangere i tempi aurei del teatro ottocentesco.

Nella chiusa del suo discorso, Ella ha ricordato poi che il Duce ha creato l'Accademia d'Italia « *per coordinare il movimento intellettuale italiano e conservare puro il carattere nazionale secondo il genio e la tradizione della ſtirpe* ». Parole alle quali nessun italiano che si rispetti non sottoscriverebbe. Ma temo che Ella — pronunciando davanti ad assemblee internazionali discorsi così focosamente reazionari come quello che Le rimprovero — possa un giorno far credere — con quanta gioia dell'antifascismo straniero — che la erigenda Accademia d'Italia abbia ad essere finalmente null'altro che un duplicato della *Académie Française*, di quell'*Institut* cioè dove entrava bensì un Saint-Saëns ma donde venivano perpetuamente esclusi un Debussy od un Ravel. Sarebbe altamente doloroso che qualche imprudente parola Sua potesse contribuire alla formazione di una simile errata opinione pubblica estera. Auguro dunque sinceramente, per il bene dell'Italia e per il decoro della sua Accademia, che Ella — la quale, come dissi, non rappresenta in quell'alto Consesso *tutta* la tradizione musicale italiana, ma solamente e nella migliore delle ipotesi l'opera cosidetta *veriſta* — abbia — quando prossimamente riprenderà la parola di fronte a stranieri — a ricor-

darsi che, accanto alle vecchie generazioni ne esiste oggi da noi una seguente alla Sua, che ha duramente lottato e sofferto per dare all'Italia l'arte che le imponevano i tempi nuovi, generazione dietro alla quale marcia oggi verso l'avvenire tutta la migliore gioventù nostra. Ricordi, Maestro, che l'avvenire non si combatte colle armi del disprezzo e dello scherno, e — invece di appartarsi in uno sdegnoso isolamento — vada incontro a quella meravigliosa gioventù italica che è pronta a volerLe bene ed altro non attende da Lei per questo che una parola di simpatia, di incoraggiamento e di serenità. Avrà allora Ella fatto opera degna del Suo ingegno e della Sua fede di italiano, recando così un alto contributo a quella « pacificazione musicale » che già è in atto e che noi tutti vogliamo ardentemente per il bene della Patria nostra.

Con fedele ammirazione e rispetto La saluto romanamente.

L'Italia letteraria, 15 dicembre 1929.

LETTERA APERTA AD ANDRÉ SUARES

MAESTRO,

L'ultimo numero della *Revue Musicale* reca il seguente brano da Voi firmato:

« C'est à sa musique, en tout temps, qu'on saisit que la France n'est pas latine. Tous les mauvais musiciens de la France sentent l'Italie. Tous les grands musiciens français sont profondément étrangers à cette parenté sonore. Assurément, la grande musique de la France tient de bien plus près à celle de l'Allemagne qu'à aucune autre. La musique chrétienne du Moyen-âge est picarde, flamande et rémoise. Josquin de Près, ce géant ignoré sinon méconnu, n'a rien à voir avec les musiciens de Florence et de Rome. Sous la Renaissance, ce n'est pas l'Italie qui mène la musique française, mais la musique de la France qui enseigne la musique de l'Italie. Quoi de moins italien che le charmant Claude Le jeune, Costeley et les musiciens de

la Pléiade? Tous ceux-là sont les pères légitimes des Couperins et de Rameau.

« Pour finir, chez Debussy, le plus français des musiciens, il n'est pas la moindre trace de la forme italienne et son goût est aux antipodes du goût d'outremonts. Ne pas oublier que le génie de la musique italienne n'est presque jamais harmonique Monteverdi seul et Frescobaldi ont eu le don inné et suprême de l'harmonie. Palestrina en est bien loin, cet Ingres de l'ancienne polyphonie ».

Ogni errore contiene una parte di verità e quindi anche questo Vostro scritto, che mi preparo a contraddire, è basato su qualche cosa di solido. Molto abilmente, Voi fondate la Vostra argomentazione sui nomi essenziali della musica francese, e la Vostra affermazione della scarsa (od anche nulla) influenza italiana su quei musicisti è profondamente vera e torna — anche in questo campo — ad alto elogio del pensiero francese sempre geloso e fiero della propria indipendenza spirituale ed anche — necessariamente — imperialista.

Ma — dietro a queste verità inattaccabili — stanno nel Vostro scritto non poche idee assai meno fondate, ed infine una intonazione generale di mal celato disprezzo verso la musica nostra, su cui bene sarà parlar chiaro una volta per sempre.

Dunque, la migliore musica francese sarebbe più prossima alla tedesca che alla nostra. Questa azzardata affermazione (conseguenza forzata della negata latinità della nazione Vostra) non può però riguardare che quel periodo ove la musica fiamminga dettava legge a quasi tutta l'Europa (e quindi anche alla Francia). Perchè credo che difficilmente potreste dimostrare che fossero « tedeschi », o per lo meno a quelli imparentati, dei geni come Couperin, Rameau, Destouches, Monsigny, oppure, a noi più vicini, Gounod, Bizet, Chabrier, Debussy o Ravel. Voi dite che Josquin de Près non ha nulla a che vedere coi musicisti fiorentini o romani suoi contemporanei, dimenticando tuttavia che Josquin fu al servizio di Papa Sisto IV dal 1484 al 1494 e che quindi ebbe stretti contatti colla musica romana di quell'epoca. Ma è oggi di moda nel paese Vostro di negarsi ogni latinità, e di dire che Giulio Cesare non portò alla Gallia altro che barbarie e che la dominazione romana fu per la nazione celtica un guaio. Domani forse gli spagnuoli verranno fuori ad affermare che sono africani anzichè latini. Ed allora rimarremo noi soli di quella vilipesa specie. Resta a vedersi se per questo staremo peggio o meglio...

Ma lasciamo le idee dove fa capo la politica di Briand, e torniamo alla musica. Voi dite che la musica italiana è raramente armonica, e fate eccezione solamente per Monteverdi e Frescobaldi. Sarebbe eccessivo il chiederVi di dimostrare quale sia — nello spirito Vostro — la differenza tra armonia e polifonia, perchè temo che facciate tra ambedue una seria confusione. Monteverdi e Frescobaldi erano polifonisti, e tra i più grandi che siano mai esistiti. Che in quelle loro polifonie si trovino anche delle armonie audaci, questo non è dubbio. Ma non solamente in questi due maestri si incontrano simili armonie, ma Voi potete trovarne altrettante nei due Rossi, in Orazio Vecchi, in Gesualdo da Venosa, o in Domenico Scarlatti, ecc. (per non dire della moderna scuola nostra). Dicendo Voi dunque che il genio italiano è più monodico che polifonico, Voi dite cosa vera solamente riferendosi al periodo nostro dei due scorsi secoli, ma totalmente falsa volendo risalire più in là, verso il passato. Voi dite poi che la musica cristiana del Medioevo era franco-fiamminga. Anche qui, bisogna procedere con cautela. Il Medioevo è lungo assai, e abbraccia — Voi lo saprete anche meglio di me — un millennio. Durante la maggior parte di questo millennio la sola musica cristiana della quale si possa parlare con qualche certezza, è il canto gregoriano, quel meraviglioso

tesoro melodico che la Chiesa cattolica ereditò dai Greci, e che forma oggi la base essenziale della musica italiana rinascente. Se per Medioevo Voi intendete i secoli anteriori al 1300, allora è impossibile l'affermare che la musica religiosa fosse prevalentemente franco-belga. Se Voi intendete invece riportarVi al periodo il più glorioso di quella scuola, allora questo si trova all'origine del Rinascimento e non più nel Medioevo. Perchè la scuola di Okeghem — che, come già dissi, dettò legge in fatto di musica polifonica all'intera Europa — va circoscritta al periodo 1440 (circa) — 1500. Quindi, il dire che l'intera musica medievale cristiana fosse franco-belga non corrisponde affatto a verità, e suppone una ignoranza totale della musica gregoriana e della sua immensa importanza come « ponte » riunente l'antichità alla nostra êra.

Continuiamo. Voi, come ogni francese che si rispetti, considerate l'Italia musicale come la terra del pessimo gusto e della corruzione dei costumi. E non Vi darò torto su tutti i punti. L'Italia ha dato nascita a non poche musiche le quali sono effettivamente agli antipodi del gusto Vostro e del mio. Ma sarebbe facile il ritorcervi l'accusa, ricordando quel vostro disgraziato periodo ottocentesco che si riassume nei nomi di Meyerbeer, Halévy, Hérold, ecc., e che ha trovato la

sua espressione plastica in quel famoso *Opéra* di Garnier, monumento che pesa sulla Parigi attuale pressapoco come sulla nostra Roma il mausoleo a Vittorio Emanuele di Piazza Venezia. Prima di rimproverare ad un'arte straniera certi difetti, prima di fare la smorfia al solo sentirla nominare, sarebbe opportuno guardare in casa propria, e far la somma dell'attivo e del passivo.

Voi dite che solamente i peggiori musicisti francesi hanno subìto l'influenza italiana. E — su questo punto — debbo dirVi che la medesima cosa a rovescio possiamo dire per certi nostri musicisti. In Francia gli intellettuali ostentano un profondo disprezzo per il nostro teatro verista, giungendo persino — nella loro ira — ad accomunare un Puccini con Mascagni o magari con Leoncavallo. Ma il teatro verista italiano non ha nessuna radice nella tradizione nostra. Esso non ha precedenti nè in Verdi, nè in Bellini, nè in Rossini, nè tanto meno in passati più remoti. Esso è un frutto di Francia, e trova le sue origini nella *Carmen* e nel massenettismo. Quindi, prima di rimproverare a quei musicisti il loro pessimo gusto e la loro mediocrità spirituale, meglio sarebbe il mettersi una mano sulla coscienza e confessare che essi ebbero soprattutto la colpa di prestare orecchio alle voci d'oltr'alpi anzichè alla lezione maschia e profetica che lasciava Verdi con *Otello* e con *Falstaff*.

Proseguendo, Voi scrivete che Debussy era agli antipodi del gusto nostro, volendo dire che la sua musica era essenzialmente armonica e quindi contraria alla nostra. Anzitutto, se Voi meglio conosceste la vita musicale nostra, sapreste che Debussy è oggi da noi amato e venerato e popolare quanto in qualsiasi altra nazione. Quanto poi alla faccenda dell'*armonismo*, mi sia lecito il dirVi che oggi è fortunatamente scomparsa dalla musica quella malattia che venne chiamata la « retorica armonica », cioè quella eccessiva preoccupazione musicale in senso « verticale », che fu precisamente caratteristica dell'epoca post-wagneriana e che fu anzitutto francese. Oggi le armonie raffinate e preziose hanno un interesse secondario di fronte al ritmo risorto, alla costruzione restaurata ed al dinamismo meccanico e frenetico del lirismo moderno. Quindi, dato e non concesso che il genio italiano non sia armonico, è questa forse una sua attuale ragione di superiorità su altri spiriti pei quali può essere passata l'ora del meriggio...

Voi dite infine che Palestrina era « l'Ingres della vecchia polifonia ». Questo fa supporre che Voi non abbiate mai udito una nota di quel Grande. Perchè se Voi conosceste quell'arte, sapreste che Palestrina fu uno di quei rarissimi uomini che compendiano nella

loro persona il pensiero di tutto un secolo, di tutta un'epoca, e non potreste mai permetterVi di abbassare un simile nome al livello di un artista come Ingres, il quale sta a Palestrina come Cherubini può stare a Bach o Beethoven. Questa Vostra parola è semplicemente irriverente e ridicola, e non era lecito attender simile affermazione da un ingegno tanto elevato come il Vostro.

Terminiamo adesso. Quando Voi dite che l'arte francese delle grandi epoche poco o nulla deve a quella italiana, non avete torto. Ma non dovete però dimenticare che la vostra opera lirica — del resto ben scarsa di fronte a quella italiana o persino a quella tedesca — fu fondata precisamente da un fiorentino: Giambattista Lulli (o *Lully* che scriver vogliate), e che venne poi rinnovata in un secondo tempo da un tedesco: il cavaliere Glück. La vostra moderna scuola musicale è dovuta alle influenze combinate del wagnerismo, del franckismo e dello slavismo. Con questo non voglio menomamente diminuire l'alta importanza della vostra musica presente nè di quella passata, ma semplicemente dire che non tutto ciò che da voi riluce musicalmente — o che brillò in altri tempi — sia nato sul vostro suolo. Prendiamo atto della Vostra adesione alle recenti teorie secondo le quali la Francia è più germanica che latina. Ne prendiamo però atto con un doloroso stupore. Per noi, era lumi-

nosamente « latino » lo spirito di Montaigne, di Rabelais, di Diderot, di Voltaire, di Balzac e di France. Ma ammettiamo che oggi vi ripugni di essere sia pur lontanamente confusi con quella rozza stirpe di legionari e di schiavisti le cui vestigia vivono tuttora nel cuore della antica Lutezia. Ma noi — che ci onoriamo di appartenere a quella razza che voi guardate come si guardano i popoli inferiori — ci ostineremo ancora nell'errore di considerare la terra vostra come figlia di Roma e rivolgeremo il nostro sguardo alla vostra cultura come a quella straniera che fu sempre a noi la più prossima...

Con immutata ammirazione Vi saluto rispettosamente.

L'Italia letteraria, 23 marzo 1930.

INDICE

Proemio . . . . . Pag. 9

I

Teoria, estetica, dichiarazioni, ecc.

Della nostra attuale « posizione » musicale e della funzione essenziale dello spirito italiano nel prossimo avvenire della musica europea . . . . . » 35
Impressionismo e anti-medesimo . . . . . » 49
Del come un futurista possa amare Rossini . . . » 55
Problemi sonori odierni . . . . . » 61
La reazione italiana . . . . . » 85
Tendenze e stile della nuova musica italiana . . » 91
Della musica necessaria . . . . . » 101

II

Figure, ricordi personali, viaggi, ecc.

Une visite a Leon Tolstoi . . . . . Pag. 111
Claude Debussy . . . . . » 119

Busoni pianista . . . . . Pag. 131
Ritratto del musicista reazionario . . . . . » 139
Gabriel Fauré (1845-1924) . . . . . » 143
Giacomo Puccini . . . . . » 147
Una prova generale alla Scala . . . . . » 151
Il mio diario russo . . . . . » 157
Il *jazz* . . . . . » 181
Visita a Manuel de Falla . . . . . » 195
Omaggio a Bruno Barilli . . . . . » 203

III

Polemiche

Inferiorità della musica . . . . . Pag. 213
Lettera aperta a S. E. Pietro Mascagni . . . . . » 223
Lettera aperta ad André Suares . . . . . » 239

IL PRESENTE VOLUME SI È FINITO DI STAMPARE — PER ORDINE E CONTO DELLE EDIZIONI «AUGUSTEA» — NELLE OFFICINE GRAFICHE DELLA S.A.T.E. (SOC. ANONIMA TIPOGRAFICA EDITORIALE) IN MILANO (122), VIA SPARTACO 8, TELEFONO 54-406, IL 15 GENNAIO MCMXXXI